

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Sección de Filología Clásica

Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea

**REFERENCIAS AL QUEHACER POÉTICO EN LA LÍRICA
GRIEGA ARCAICA**

Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. D. Alberto Bernabé Pajares

Celia Rueda González

Madrid 2000

Quiero expresar mi gratitud al Profesor D. Alberto Bernabé Pajares, director de esta tesis doctoral, no sólo por el interés y la atención con que ha seguido el desarrollo del trabajo, por sus consejos acertados, su orientación eficaz y sus valiosas sugerencias, sino también por la confianza y el apoyo que a lo largo de estos años me ha prestado. Agradezco al Profesor D. Fernando García Romero la oportuna información bibliográfica que me facilitó, a la Dra. Helena Rodríguez Somolinos sus indicaciones y la lectura crítica y atenta de un primer estudio de las referencias al quehacer poético en los textos de Safo y de Alceo. También quisiera hacer constar al personal de la Biblioteca de Filología de la Universidad Complutense, especialmente del Servicio de Préstamo Interbibliotecario, mi reconocimiento por su profesionalidad y buen hacer.

**REFERENCIAS AL QUEHACER POÉTICO EN LA LÍRICA
GRIEGA ARCAICA**

ÍNDICE

Introducción	11
Análisis	35
I. Realización	37
1. Denominaciones	38
2. Composición y organización del coro o de la agrupación poética.	92
3. Instrumentos musicales	111
4. Metros, modos, tipos melódicos	157
5. Géneros poéticos	167
6. Técnica compositiva	175
7. Referencias locales	191
8. Referencias temporales	200
9. Ocasión	204
II. Concepción	209
A) En lo humano: Sociología de la actividad poética	211
1. Relación poeta-cliente	212
2. Valoración social de la poesía	229
3. Alusiones y citas de otros poetas	231
B) En lo divino: relación con los dioses	257
1. Carácter sagrado del canto	258
2. Origen y fundamento divino de la poesía	260
3. Colaboración divinidad-poeta	263

4. Celebración mediante el canto	265
5. Acogida del canto por parte de la divinidad	272
6. Canto como medio de propiciación. Súplica	275
7. <i>Eὐφημία</i> . Respeto y silencio piadoso	280
8. Poesía y música entre los dioses	285
9. Estudio contextual	288
10. Divinidades y figuras especialmente relacionadas con la poesía.	292
C) En lo poético	351
1. Poesía: comunicación	352
2. Motivo y función de la poesía	261
3. Factores que intervienen en el proceso de composición	387
4. Rasgos esenciales del canto	394
III. Imagen	407
A) Líricos anteriores a Píndaro	408
B) Píndaro	410
1. Elementos de la naturaleza	411
2. Actividades del hombre	444
3. Características generales	510
C) Baquílides	519
1. Elementos de la naturaleza	520
2. Actividades del hombre	527
3. Características generales	535

Conclusiones	541
Índice de pasajes citados	561
Bibliografía	589
Apéndice (<i>corpus</i> textual)	633

INTRODUCCIÓN

Este trabajo que hemos titulado *Referencias al quehacer poético en la lírica griega arcaica* tiene por objeto el estudio de las alusiones de los poetas líricos a su tarea. Entendemos y empleamos el término *lírica* en su acepción más restringida, la denominación de la poesía destinada al canto. Utilizamos el adjetivo *arcaica* tal vez abusivamente para referirnos a la producción de unos autores que vivieron en el período comprendido entre s. VII (Alcmán) y s. V a.C. (Bacílides). Trabajaremos, por tanto, con un *corpus* textual temporal y genéricamente limitado. Hemos preferido hacerlo así porque pensamos que se trata de límites significativos, que no sólo inciden en el tema que abordamos, sino que lo configuran como tal. A pesar de su heterogeneidad y complejidad, de sus divisiones en subgéneros, la lírica queda funcionalmente definida por ser palabra cantada que se acompaña de música y danza. Necesariamente estos aspectos están presentes y determinan explícita o implícitamente las declaraciones autorreferenciales de los poetas. Algo semejante sucede con la época: la obra de compositores repartidos por la geografía griega y temporalmente situados a dos siglos de distancia se ve históricamente condicionada de modo diverso; no obstante, hay factores comunes determinantes: la ejecución oral, en un período en que paulatinamente se extiende el uso de la escritura, que parcialmente puede afectar a la composición y a la transmisión; la influencia decisiva de la ocasión (destinatario, auditorio, lugar y

momento de la representación, motivo, ritual, etc.); la dependencia social y económica del poeta de los grupos de poder.

Son los propios textos de los líricos y no interpretaciones posteriores, ajenas, ideológica e históricamente muy distantes, la base de nuestra reflexión y de nuestra búsqueda¹. No queremos interpretar, es decir, traer a nuestro mundo y a nuestra época, ajustar a nuestros esquemas mentales² unos textos que son producto de otro tiempo y de otra cultura. Lo que buscamos es precisamente una palabra autorreferencial, plena de significado sólo en su propio contexto, la descripción, explicación y valoración de la actividad poética por parte de quienes la ejercían. No vamos a salir del nivel de lo literal, de lo textual, pues estimamos que ésa es para el filólogo la vía más fiable para acceder a un mundo tan distante.

En 1963 G. LANATA³ publicó una recopilación de pasajes de poetas, críticos y filósofos, muestra de las primeras reflexiones de los griegos sobre la poesía. Acompañaba a cada uno de los testimonios un comentario en el que se incluía la cita de paralelos. Defendía⁴ la

¹ Recordemos en este sentido las palabras de H. MAEHLER (1963), p. 7: "Die Frage, was ein Dichter sei, haben immer und zuerst die Dichter selbst beantwortet -durch ihr Werk".

² El peligro de la "projection anachronique" que señala C. CALAME (1986), p. 18.

³ G. LANATA (1963).

⁴ G. LANATA (1963), p. VI.

autora la heterogeneidad del *corpus* basándose en la necesaria relación de la poética individual de un autor con la de otros y con la cultura de la época en general. Nuestra opción es, por los motivos que indicábamos anteriormente, distinta. Ahora bien, la elaboración de un *corpus* de referencias comentadas y enmarcadas en su contexto nos sigue pareciendo un paso metodológicamente necesario para abordar con transparencia y claridad el tema de la reflexión de los poetas sobre su tarea, especialmente ahora, cuando en las últimas décadas la crítica ha avanzado por sendas diversas y a veces se tiene la sensación de que unos mismos textos pueden servir para justificar teorías contrapuestas.

Ahora bien, las aportaciones de la crítica literaria han sido en los últimos años abundantes y fructíferas en lo que se refiere a la lírica griega. Aparte de los trabajos dedicados a composiciones concretas, debe destacarse⁵ fundamentalmente el

⁵ No tratamos de presentar una visión de conjunto de la bibliografía relativa a la lírica griega ni en las líneas que siguen ni en la bibliografía general, en la que se recogen las obras citadas a lo largo del trabajo, sino simplemente de señalar aquéllas que consideramos más influyentes en otros estudios y que por sí mismas y a través de éstos han contribuido a configurar el nuestro propio. Información bibliográfica relativamente actualizada puede encontrarse en los repertorios de D.E. GERBER (1989) 97-269, (1990) 7-98 y 283-92, (1993) 7-179 y (1994) 7-188, 285-97. Para una orientación general

esfuerzo en la edición de textos⁶, los estudios de las condiciones de producción y de representación⁷ y el análisis de los elementos temáticos con valor estructural que configuran las composiciones de distintos géneros líricos⁸. En lo que respecta a cuestiones relacionadas más estrictamente con la concepción poética queremos

respecto a los problemas que actualmente afectan al estudio de la lírica griega son muy útiles los trabajos de E. SUÁREZ DE LA TORRE (1998) 63-105 y los estudios editados por D.E. GERBER (1997).

⁶ Sin ánimo de exhaustividad y en lo que se refiere a nuestro campo señalaremos las siguientes ediciones: D.L. PAGE (1962) y (1974), M. DAVIES (1991), D.A. CAMPBELL (1982-1993), A. ALONI (1994), V. VOIGT (1971), C. CALAME (1983), B. SNELL - H. MAEHLER (para Píndaro: (1984), (1975); para Baquílides: (1970)), H. MAEHLER (para Píndaro: (1989); para Baquílides: (1982) y (1997)), W. RACE (1997), G. BONA (1988) para el género del peán, M. CANNATA-FERA (1990) para los trenos pindáricos, M.J. VAN DER WEIDEN (1991) para el ditirambo pindárico, G.A. PRIVITERA (1982) (*Istmicas* de Píndaro), B. GENTILI (1995) (*Píticas* de Píndaro).

⁷ Recordemos en este sentido la importancia de los trabajos de B. GENTILI recopilados en buena parte en (1989b), de W. RÖSLER (especialmente (1980)), de C. CALAME (1977), de W. MULLEN (1982), de F. LASSERRE (1989) y de L. KURKE (1991).

⁸ Así E. BUNDY (1962) y R. HAMILTON (1974) para el epinicio pindárico.

recordar, junto a obras precedentes⁹, una que sobresale por el rigor, la profundidad y la visión de conjunto con que aborda el tema: G.F. GIANOTTI, *Per una poetica pindarica*¹⁰. Esas investigaciones, al tiempo que han ido conquistando progresivamente un terreno propio y delimitado en que ubicar la producción lírica conservada, han perfilado con más nitidez los hasta entonces difusos contornos del género, contribuyendo así a definir el propio objeto de estudio.

Por nuestra parte abordamos las referencias al quehacer poético desde un punto de vista sincrónico excluyendo el análisis e incluso la mención -al menos de modo sistemático- de paralelos -anteriores y posteriores- ajenos al *corpus* textual con que trabajamos. Teniendo en cuenta que entendemos por "referencia al quehacer poético" toda alusión -incluidas las metafóricas¹¹- a dicha

⁹ H. GUNDELT (1935) y H. MAEHLER (1963).

¹⁰ G.F. GIANOTTI (1975).

¹¹ Recientemente se ha publicado un estudio de las imágenes referidas a la actividad poética en la poesía griega antigua: R. NÜNLIST (1998). En nuestro trabajo dedicamos un capítulo a este tema. Hemos estimado que la recopilación de NÜNLIST, realizada con criterios más permeables que los nuestros y abierta a otros géneros distintos, no nos excusaba de presentar la poética imaginaria que revelan los textos de los líricos. La obra, según se señala en la propia introducción (p. 13), tiene un fin muy diferente del nuestro: como trabajo de comparación intenta situar el objeto de estudio en un

tarea contemplada en sus distintas fases (composición, representación, transmisión) y aspectos (sociológico, religioso, "literario"), puede pensarse que se corre un alto riesgo de abordar superficialmente los diferentes temas. No vamos a negar que el peligro existe y que la duda nos ha asaltado en más de una ocasión, pero ahora, una vez concluido el trabajo, creemos que compensa más intentar una visión global, pues éstos que llamamos "temas" están intrínseca y esencialmente vinculados entre sí, de manera que no se puede profundizar en el conocimiento de uno a costa del desconocimiento de los otros.

No hemos querido describir el "sistema de pensamiento poético" de la lírica griega arcaica, ni creemos que exista. A lo sumo podríamos hablar en el caso de Píndaro de una reflexión constante, coherente, que define una línea de pensamiento propio en materia poética, pero nunca de sistema¹²: para serlo le falta el orden y la intención. El poeta lírico no hace sistemas, hace canciones y a

contexto más amplio, donde inevitablemente se pierden las diferencias contextuales de cada pasaje. Por nuestra parte hemos atendido no sólo al contexto diferenciador, sino también al léxico.

¹² Cf. en este sentido S. STABRYLA (1981), p. 31: "we would rather suppose that the remarks of the Greek poet upon his art are evidence of his consciousness of his own craft and bear witness to his bent for theoretical reflection than to the existence of a closed and complete theory of poetry in his works".

veces, dentro de ellas, piensa y refiere ese hacer. Es el estudioso, el intérprete, quien busca el sistema, el juguete racional con sus definiciones, clasificaciones, separaciones, organización, jerarquía y rango, el talismán que conjura la anarquía de la mezcla de lo heterogéneo y apacigua la mente con una apariencia de verdad. Para llegar a ese resultado la materia prima ha de ser convenientemente tratada: se descontextualiza, lo cual supone privar a la referencia concreta de su función dentro de un poema -la construcción auténtica del poeta¹³-, del lugar que el autor le asignó. Sin tener en cuenta que función y lugar también significan, se desnuda al concepto de esas "adherencias impuras" para darle, en un mundo de ideas solas, una ubicación mejor, olvidadas ya cuestiones tan "intrascendentes" como la ocasión, el destinatario, el modo de representación, el género, etc. En estas condiciones admitir la correspondencia biunívoca entre el producto literario y su interpretación supone un acto de fe o de autoengaño, especialmente en el caso del material con que trabajamos, fragmentario, desproporcionado, descontextualizado

¹³ En este sentido podríamos asumir con G.W. Most (1985b), p. 42, la hipótesis en la que basa su estudio: "each poem of Pindar's is organized systematically as an inmanent compositional unity whose form can be interpreted as being appropriate for its unique content".

muchas veces y heterogéneo¹⁴. No por señalarlos evitamos, sin embargo, incurrir en estos mismos males.

Presentamos el trabajo en dos bloques dispuestos en orden inverso a las fases en que se ha llevado a cabo:

1. Recopilamos en primer lugar un *corpus* textual (el apéndice de la tesis) de referencias al quehacer poético en la producción mélica (poesía destinada al canto) de Alcmán, Safo, Alceo, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simónides, Píndaro, Baquílides y Corina. Salvo excepciones ocasionales y justificadas, sólo se tiene en cuenta lo explícito y literal, es decir, los pasajes que siendo palabras textuales del poeta -salvo errores en la transmisión- aluden inequívocamente (léxico del canto, imágenes específicas, dioses relacionados, contexto que así lo prueba) a dicha actividad, en la que, en distinto grado y proporción, según el género, pueden intervenir palabra, música y danza. Elaboramos, pues, nuestro *corpus* textual con los nueve líricos del canon más Corina. Se recogen las referencias de *incerti auctoris* en la edición de Safo y Alceo de E. VOIGT, así como los *Boeotica incerti auctoris* de PMG, los *fragmenta Dorica quae Alcmani tribui possunt* en la edición de Alcmán de C. CALAME y los clasificados como *dubia* en las ediciones seguidas para los diferentes poetas. Seleccionamos las referencias al quehacer poético en la producción lírica no posterior a Baquílides. Puede

¹⁴ Cf. J. LATACZ (1994), p. 285, para una descripción precisa y atinada de estos problemas y de sus consecuencias.

parecer contradictorio que se recopilen pasajes de autoría dudosa cuando no se incluyen los de los *poetae melici minores* de *PMG*: aun cuando no pretendemos la reconstrucción de poéticas individuales, estimamos, sin embargo, necesario contar con un conjunto de textos suficiente de cada autor que permita valorar el alcance de sus declaraciones.

Como es sabido, la datación de Corina plantea problemas: la tradicionalmente aceptada (contemporánea de Píndaro) fue puesta en duda por E. LOBEL¹⁵, quien defendió la composición de sus poemas con la ortografía con que se nos han transmitido, es decir, el texto no habría sido modernizado (*μεταγραμματισμός*) en fecha posterior, tal como habitualmente se asumía, sino originariamente así redactado en un momento en que dicho sistema ortográfico ya estaba vigente, hacia s. III a.C. Desde la publicación del artículo de E. LOBEL la crítica no ha cesado de buscar argumentos en favor de una u otra fecha: partidarios de la datación tardía se mostraron G.M. BOLLING¹⁶, P. GUILLON¹⁷, M.L. WEST¹⁸, Ch. SEGAL¹⁹ y D. CLAYMAN²⁰; defienden la fecha

¹⁵ E. LOBEL (1930) 356-65.

¹⁶ G.M. BOLLING (1956) 282-7.

¹⁷ P. GUILLON (1959) 155-68.

¹⁸ M.L. WEST (1970b) 277-87 y (1990a) 553-7.

¹⁹ Ch. SEGAL (1975) 1-8.

²⁰ D. CLAYMAN (1993), 633-42.

tradicional C.M. BOWRA²¹, A.E. HARVEY²², K. LATTE²³, A. ALLEN y J. FREL²⁴, G. BURZACCHINI²⁵ y B.M. PALUMBO STRACCA²⁶; por su parte D.L. PAGE²⁷ y M. DAVIES²⁸, habida cuenta de la ambigüedad de los datos, no se declaran abiertamente partidarios de una u otra tendencia, no obstante, parecen inclinarse respectivamente por la datación tardía y por la temprana.

La cronología tradicional de Corina, la que hace de ella una poetisa contemporánea de Píndaro, se basa fundamentalmente en los siguientes testimonios:

- a) *Suid.* κ 2087: tebana de Tanagra, discípula de Mirtis, cinco veces victoriosa sobre Píndaro.
- b) Paus. 9, 22, 3: descripción de un retrato de la poetisa en el gimnasio de Tanagra ciñéndose una diadema de victoria, que el autor relaciona con el triunfo -uno solo- en Tebas sobre Píndaro.
- c) *Ael. VH* 13, 25: cinco victorias en Tebas sobre Píndaro.

²¹ C.M. BOWRA (1931) 4-5.

²² A.E. HARVEY (1955a) 176-80.

²³ K. LATTE (1956) 57-67.

²⁴ A. ALLEN - J. FREL (1972/3) 26-30.

²⁵ G. BURZACCHINI (1991) 39-90.

²⁶ B.M. PALUMBO STRACCA (1993) 403-12.

²⁷ D.L. PAGE (1953) y *PMG*, p. 325.

²⁸ M. DAVIES (1988a) 186-94.

d) *PMG* 664a, poema en que Corina reprocha a Mirtis el competir con Píndaro siendo ella una mujer.

e) *Plu. Mor.* 347f: Corina reprende a Píndaro por la falta de narraciones míticas, a lo que el poeta habría respondido con fr. 29 Sn.-M., versos plagados de motivos legendarios; ella habría contestado con el refrán "se siembra con la mano, no con el saco entero".

f) *Prop.* 2.3.21: *et sua cum antiquae committit scripta Corinnae* ("y a veces emula los escritos de la antigua Corina").

Antes de valorar estos testimonios conviene advertir que no tenemos ninguno -bien porque no se nos ha conservado o bien porque nunca existió- que expresamente vincule a Corina con la época helenística. Es tarea ineludible de todo aquel que propugne la datación tardía probar el error de las fuentes y explicar los motivos de la confusión. Efectivamente fr. 664a *PMG* resulta difícilmente compatible con las noticias de la victoria o victorias sobre Píndaro (a, b y c)²⁹: si Corina entró en competición con él, mal puede censurar a Mirtis por hacer lo mismo. Es probable que los testimonios respecto a los enfrentamientos en concursos musicales entre Corina y Píndaro deriven precisamente de una interpretación errónea de este fragmento³⁰, especialmente importante por cuanto aporta información de

²⁹ Cf. P. GUILLON (1959), pp. 162-3.

³⁰ Cf. G. BURZACCHINI (1991), p. 46.

primera mano. P. GUILLON³¹ hábilmente intentó invalidarlo como documento de apoyo a la datación temprana haciendo de Mirtis poetisa helenística coetánea de Corina de orientación literaria (imitadora de Píndaro) opuesta a la suya, pero para ello el estudioso francés recurre a demasiados elementos conjeturales³². Respecto a las dos últimas fuentes aquí citadas, si difícil resulta admitir que Plutarco, beocio de nacimiento y familiarizado con la cultura y tradiciones de su tierra, se equivoca al considerar coetáneos a Píndaro y Corina -por más que sea dudosa la anécdota que narra-, no lo es menos aceptar tal error en Propertio³³, que llamaría *antiqua* a una poetisa situada, según los defensores de la datación tardía, a solo dos siglos de distancia de él.

La tradición literaria respecto al tema que nos ocupa se revela, como hemos visto, contradictoria en algunos puntos, pero unánime en cuanto a la contemporaneidad de Corina y Píndaro. A falta de otros testimonios, a los partidarios de la datación tardía sólo les queda recurrir al propio texto de la poetisa en busca de

³¹ P. GUILLON (1959), pp. 163-7.

³² Cf. crítica de G. BURZACCHINI (1991), p. 47, n. 32.

³³ No nos resulta convincente la explicación de D. CLAYMAN (1993), pp. 640-1: el poeta latino aplicaría a Corina el adjetivo *antiqua* en razón de su estilo literario, no de la época en que vivió.

tratamientos métricos³⁴, temas³⁵, usos lingüísticos³⁶, alusiones externas³⁷ que demuestren su pertenencia al mundo helenístico. Tarea difícil no sólo por la transmisión deficitaria de su obra, sino de la literatura griega en general, lo que aboca a argumentos *ex silentio* sobre cuya débil base no puede sustentarse la negación del testimonio de las fuentes. Así, pues, a falta de datos que entren en clara contradicción con ellas, optamos por incluir en nuestro estudio las referencias al quehacer poético de Corina.

Al elaborar el *corpus* se intenta seguir criterios uniformes, pero la heterogeneidad del material con que se trabaja requiere también cierta flexibilidad metodológica. Por esa razón referencias poco seguras a la actividad poética, faltas de contexto

³⁴ Así E. LOBEL (1930) (contestado por C.M. BOWRA (1931)), D.L. PAGE especialmente en el segundo apéndice de su *Corinna* (discutido por A.E. HARVEY (1955a)).

³⁵ M.L. WEST (1970b) y (1990a).

³⁶ Fundamentalmente M.L. WEST (1970b). La mayor parte de sus argumentos fueron rebatidos por A. ALLEN & J. FREL (1972/73) y por M. DAVIES (1988a), aunque posteriormente (1990a) se reafirma en casi todos ellos aportando en algún caso elementos nuevos.

³⁷ Ése es el caso del procedimiento de votación secreta descrito en fr. 654 *PMG*, puesto en relación con la práctica ateniense no documentada antes de la segunda mitad de s. V a.C.. Cf. especialmente G.M. BOLLING (1956), pp. 285-6 y Ch. SEGAL (1975).

suficiente que permita considerarlas como tales, pero cuyo contenido se encuentra representado en otros pasajes del mismo poeta, se tienen en cuenta en autores como Safo (así: fr. 147), cuya transmisión textual es tan deficitaria.

Para la presentación de las referencias no hemos seguido un orden temático, sino que hemos procedido según autores ateniéndonos a la disposición de las diferentes ediciones. No hemos aislado los pasajes relativos al quehacer poético asignándoles un número diferente cuando dentro de un mismo poema se dan varios. Tal procedimiento puede resultar incómodo, pero entendemos que está justificado: en la primera aproximación a cada una de las referencias es fundamental tener presente su contexto (ubicación dentro del poema y circunstancias de la composición y representación de dicha obra). Generalmente dedicamos un apartado al comentario y crítica textual³⁸, otro a la traducción³⁹ y un último al estudio contextual de las referencias⁴⁰. Las pertenecientes a un mismo poema van precedidas de un solo número y cuando queremos remitir a su comentario o a su estudio contextual, lo hacemos anteponiendo a ese número la letra T. Así T 12 es Sapph. 71, 5-8 de la edición de E. VOIGT, la única referencia conservada al quehacer poético en Sapph. 71 V; con T 97

³⁸ cc en el margen izquierdo.

³⁹ t en el margen izquierdo.

⁴⁰ c en el margen izquierdo.

podemos aludir a cualquiera de los cuatro pasajes referentes a la tarea del poeta que aparecen en Ibyc. 282 *PMG*: versos 6, 10-2, 23-6, 46-8.

Presentamos las referencias en su lengua original, acompañadas de su correspondiente traducción al castellano, literal en la medida de lo posible. No pretendemos que la crítica textual y el comentario sean exhaustivos, pero sí que den cuenta de los principales problemas que afectan a la reconstrucción y a la comprensión de los pasajes. En cuanto a la determinación de las circunstancias externas (lugar y momento de representación, ocasión), por lo general hemos adoptado una postura que podría tildarse de excesivamente cautelosa: este tipo de reconstrucciones son de enorme transcendencia para la valoración de las alusiones a la tarea del poeta, de manera que a falta de datos externos, la información en clave poética resulta muchas veces demasiado ambigua para asumir el riesgo.

Con las salvedades que a continuación se indican hemos seguido el texto de estas ediciones: E.M. VOIGT, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam 1971, para Safo y Alceo; C. CALAME, *Alcman*, Roma 1983, para Alcmán; D.L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962, y *Supplementum*

*Lyricis Graecis*⁴¹, Oxford 1974, para Estesícoro, Íbico⁴², Anacreonte, Simónides y Corina; B. SNELL-H. MAEHLER, *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars I. Epinicia*, Leipzig 1984⁷, y H. MAEHLER, *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars II. Fragmenta. Indices*, Leipzig 1989, para Píndaro; H. MAEHLER, *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder I*, Leiden 1982, y *Die Lieder des Bakchylides. Zweiter Teil. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden - Nueva York - Köln 1997, para Baquilides.

Por las razones que se indican en el apartado de crítica textual y comentario a cada uno de los pasajes nos apartamos de las mencionadas ediciones en los siguientes casos:

- (T 43) Alceo, *addendum* (p. 507): $\phi\omicron\iota\nu\iota\xi$. Se prefiere la lectura de V. TAMMARO⁴³: $\mu\acute{\alpha}\gamma\alpha\delta\iota\varsigma$.
- (T 52) Alcmán, fr. 26, 68: $\eta\grave{\chi}\rho\upsilon\sigma\iota\omicron\nu\ \epsilon\acute{\rho}\nu\omicron\varsigma\ \eta\grave{\alpha}\pi\alpha\lambda\omicron\left[\nu\ \psi\acute{\iota}\lambda\right]\omicron\nu$. Preferimos $\eta\grave{\chi}\rho\upsilon\sigma\iota\omicron\nu\ \epsilon\acute{\rho}\nu\omicron\varsigma\ \eta\grave{\alpha}\pi\alpha\lambda\omicron\left[\nu\ \dots\right]\omicron\nu$.
- (T 164) Píndaro, N. 4, 39: frente a la conjetura $\tilde{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ se prefiere $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$.

⁴¹ De esta edición tomamos el texto de los pasajes sáficos 261 A 2 I, 8-13 y 476, 7, pertenecientes a fragmentos editados con posterioridad a la obra de E.M. VOIGT.

⁴² Tomamos de la edición de M. DAVIES (1991) el texto de las referencias al quehacer poético pertenecientes a S257 (a), fragmento publicado con posterioridad a las ediciones de D.L. PAGE.

⁴³ V. TAMMARO (1973/74) 138-40.

- (T 167) Píndaro, *N.* 7, 22: se prefiere <γε> (E. SCHMID) a <τε> (HERMANN).

- (T 167) Píndaro, *N.* 7, 32-3: ὦν θεὸς ἄβρὸν αὖξει λόγον τεθνακότων / βοαθῶν. Preferimos ὦν θεὸς ἄβρὸν αὖξει λόγον τεθνακότων. / βοαθῶν (edición de SNELL-MAEHLER 1971).

- (T 167) Píndaro, *N.* 7, 65: adoptamos la puntuación tras οἰκέων defendida por G.W. MOST⁴⁴.

- (T 189) Píndaro, *Pae.* 6, 182-3: Μοισᾶν / δ' ἔπαβολέοντι[ι] πολλάκι, Παιάν, δέ- / ξ' ἔννόμων θ[αλί]αν. Optamos por la lectura de G.B. D'ALESSIO y F. FERRARI⁴⁵: Μοισᾶν / δ' ἔπαβολέοντι[α] πολλάκι, Παιάν, δέ- / ξ' ἔννόμων ἔ[νοπ]ᾶν. .

- (T 192) Píndaro, *Pae.* 7b, 11-4:

Ὅμηρου [δε μη τρι]πτόν κατ' ἀμαξιτόν
 ἰόντες, ἄ[λλ' ἄλ]λοτρίαις ἄν' ἵπποις,
 ἐπεὶ αὖ[π]τανὸν ἄρμα
 Μοισα[]μεν.

Se prefiere la integración defendida por V. DI BENEDETTO⁴⁶:

Ὅμηρου [πολυτρι]πτόν κατ' ἀμαξιτόν
 ἰόντες, ἄ[λλ' οὐκ ἄλ]λοτρίαις ἄν' ἵπποις,
 ἐπεὶ αὖ[τοι τὸ πο]τανὸν ἄρμα
 Μοισα[ῖον ἐλαύνο]μεν.

⁴⁴ G.W. MOST (1985a), pp. 322-3.

⁴⁵ G.B. D'ALESSIO - F. FERRARI (1988), pp. 176-9.

⁴⁶ V. DI BENEDETTO (1991), 164-76.

- (T 221, T 222 y T 223) Píndaro, fragmentos procedentes de trenos (*Thren.* 3 (128c), 5 (128e) y 7 (129) MAEHLER): seguimos la edición de M. CANNATA FERA⁴⁷ (fr. 56, 3 y 58 respectivamente).

- (T 272) Baquílides **29 (d), 8-14 Maehler:

κλε[ιό]ν <σ>ε τὸν Οἰαγρίδα[ν
 ἔ]κα[τ]ι Μούσας ἔρασιπ[λοκάμου·
 τοῦτο]ν ὃ τοξοδάμας
 τίμασ' ἔ]κάεργος Ἀπόλλ[ων·
 εὐρὼν ὃ] μὲν κυρεῖ θεῶν[
 δαίτεσιν] ὀψιγόνων
 τ' ἀνδρῶν] μελιτευχέα παγ[άν

Mantenemos básicamente el texto (**28) de la edición de B. SNELL-H. MAEHLER, *Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*, Leipzig 1970. Completamos el final de v. 9 con la lectura ἔρασιπ[λοκάμου, propuesta por LOBEL (SNELL-MAEHLER: ἔρασιπ[λοκ...):

κλε[]νετον Οἰαγρίδα[ν
]..[]ι Μούσας ἔρασιπ[λοκάμου·
]ν ὃ τοξοδάμας
 ἔ]κάεργος Ἀπόλλ[ων·
 ὃ] μὲν κυρεῖ θεῶν[
] ὀψιγόνων
] μελιτευχέα παγ[άν

⁴⁷ M. CANNATA FERA (1990).

- Baquílides fr. 15, 4 Maehler: se prefiere el texto de SNELL-MAEHLER⁴⁸.

- (T 276) Baquílides fr. 20C, 1-3 y 8:

1-3: Μήπω λιγυαχέ[α κοίμα

βάρβιτον· μέλλ[ω πολυφθόγγων τι καινόν

ἄνθεμον Μουσᾶ[ν <I]έρων[ι τε καὶ

8: πρ]όσθεν ὑμνήσας τὸν [έν Κίρραι θ' ἑλόντα

Se sigue la edición de SNELL-MAEHLER:

1-3: Μήπω λιγυαχ[έα --

βάρβιτον· μέλλ[ω π]ολ[υ] [ν ----

ἄνθεμον Μουσᾶ[ν <I]έρων[ι --

8: πρ]όσθεν ὑμνήσας τὸν [----

- (T 280) Baquílides fr. 63, 2: ὄβρι]μοπάτρας [Μναμοσύνας. Nos atenemos al texto de la edición de SNELL-MAEHLER: ὄβρι]μοπάτρας [.

2. Presentamos en primer lugar lo que desde el punto de vista cronológico constituyó la segunda fase de nuestro trabajo: la valoración conjunta de las referencias según tres enfoques diferentes, pero estrechamente relacionados y complementarios: I. Realización, II. Concepción, III. Imagen. Se atiende en I a los aspectos prácticos tanto de la composición como de la realización, a

⁴⁸ Es decir, no se acepta la integración μέλος al final del verso. Al no darse así una referencia explícita al quehacer poético y encontrándose el pasaje falto de contexto, queda excluido de nuestra recopilación.

las circunstancias que rodean a ambas y a las denominaciones concretas de ese hacer poético. El capítulo II lo abordamos desde tres puntos de vista: el sociológico (nivel humano), el religioso (la relación con los dioses) y el que llamamos "poético". Finalmente en III se estudia el lenguaje figurado (símbolos, símiles, metáforas) con que los poetas aluden a su propia tarea.

Decíamos antes que no conseguimos escapar de los que consideramos males de la crítica literaria, que en realidad constituyen su propia esencia: la separación, la descomposición de lo que el arte une. Esta reflexión es, por sabida, trivial. No obstante, insistimos en ella por varias razones: no empezamos este trabajo para interpretar o analizar, sino para conocer y comprender qué significaba la poesía para los poetas. Ya sólo en el planteamiento "cometíamos", aun sin quererlo, la primera interpretación: "poesía" decimos nosotros, no lo decían ni probablemente lo pensaban ellos; la primera "traición" está en el lenguaje mismo. Pero además de las interpretaciones están las "particiones", ese juego de capítulos y subcapítulos que pretende contener y clasificar una realidad. El daño es grave, pero mucho más en el caso de estos poemas, que funden en sí niveles ajenos a la poesía de ahora: la música, la danza, el ritual, el mito, el objeto de celebración, ... Presentamos un trabajo dividido en apartados, aunque hablemos de enfoques y puntos de vista, aunque hayamos querido ofrecer en esa primera parte las referencias aún asidas al poema; ¿se puede separar en el mundo antiguo lo sociológico de lo religioso y hablar aisladamente de lo poético?, ¿es

legítimo emplear la expresión "concepción poética" cuando hubo muchos nombres para realizaciones concretas, pero no uno abstracto general para lo que nosotros llamamos "poesía"? La contradicción está en el principio y es inevitable: la crítica con su lenguaje disecciona como un cuchillo un cuerpo vivo para, ufana, construir después con los pedazos un monstruo muerto. Esperamos no haber logrado tanto: acabado el estudio, confiamos en que, como tantas veces, la lectura de esos versos mutilados y aparentemente inermes seguirá obrando el milagro de resucitar una palabra que se supo y quiso inmortal.

ANÁLISIS

REALIZACIÓN

Lo que damos en llamar "poesía" se concibe en el mundo griego antiguo como realización, actualización, representación concreta. El carácter integrador e integrado de esta manifestación artística en la cultura que la produjo y a la que sirvió, de alguna manera, por más que insistamos en ello, tiende a escapársenos por no disponer en el día de hoy en la cultura occidental de un arte parangonable en todos sus aspectos. Una vez asumido que hablamos de un "hacer aquí y ahora", no debe extrañarnos que las circunstancias de la representación y de la composición constituyan, en pie de igualdad con otros elementos, el contenido textual, el tejido del poema. Lejos de tener una función ornamental y de ser sólo *realia*, su presencia en las composiciones obedece a la relación necesaria y profunda que establecen con otros constituyentes. Desde este punto de vista abordamos las próximas páginas.

1. DENOMINACIONES.

La denominación de la actividad poética en época arcaica es muy compleja: no existe un término único como para nosotros pueda ser "poesía" que designe la tarea del poeta⁴⁹. En su lugar encontramos múltiples expresiones que atienden a diversos aspectos de dicha actividad. Ésta es una primera observación que hace el lector moderno al aproximarse a la lírica griega arcaica: desde su siglo, sentado en su silla y a partir de la lectura privada y silenciosa de lo que da en llamar "poemas" compara, instalado en sus esquemas culturales y juzgando desde ellos, dos realidades muy distintas. Intentaremos apartar esos velos de los ojos y buscar con una mirada más limpia el valor de las palabras en los textos. Existen en ellos términos especialmente acuñados o que cuentan con acepciones específicas para la referencia a la actividad poética y musical (ᾠοιδά, ἔπος, κῶμος, μέλος, μολπά, ὄρχημα, ὕμνος, χωρός), pero también hay palabras que ocasionalmente, según el contexto, pueden designarla. Con estas últimas recogeremos también expresiones varias alusivas a movimientos y disposiciones del coro, un aspecto integrado en la representación.

⁴⁹ Quizá lo más semejante sea el adjetivo μουσικά (Pind. O. 1, 15 y fr. 32 (8)), alusión al arte propia de las Musas, es decir, la poética y musical.

1. 1. Términos específicos.

1. 1. 1. ᾄδω - αἰδᾶ - αἰδῖμος - αἰδός.

ᾄδω se encuentra en los siguientes pasajes: Sapph. 21, 12; 30, 4; 44, 26; 160, 2; Alc. 58, 12; Alc. 3, 39; 4, 3; 24 c; 27, 7; 85; 89, 1; 268; Anacr. 402 (c); Simon. 519, 55 (a) 8; 519, fr. 84, 5; 564, 4; Ibyc. 166, 5 S; 171, 3 S; Corinna 655, fr. 1, 2; 675 (d); Pind. O. 5, 10; O. 10, 24; O. 10, 76; O. 14, 18; P. 5, 24; P. 8, 25; N. 4, 90; N. 5, 22; N. 5, 50; N. 7, 8; N. 10, 31; I. 2, 12; I. 7, 39; Pae. 8, 71; fr. 89a, 3; Bacch. 4, 5; 4, 18; 6, 6.

La variedad de contextos en que aparece utilizado ᾄδω es indicativa del valor general del verbo. Lo encontramos en referencia al canto dentro de un grupo privado: Sapph. 21, 12; 160, 2; Alc. 58, 12; al de celebración por parte de una comunidad: Sapph. 30, 1-5; 44, 26; es frecuente en esta acepción ("celebrar"), utilizado como verbo transitivo en epinicios (Pind. O. 5, 10; O. 10, 24; O. 14, 18; N. 4, 90; N. 5, 50; N. 10, 31; I. 2, 12; Bacch. 4, 18; 6, 6), en voz pasiva a veces (Pind. P. 5, 24; P. 8, 25; N. 7, 8; Bacch. 4, 5). Puede aludir a la actualidad de la representación (Alcm. 4, 3: exhortación a la Musa a dar comienzo al canto; Alc. 24c; 89, 1) o referirse en general a la actividad poética (Anacr. 402 (c); Simon. 564, 4, donde con el mismo verbo se indica simultáneamente el género épico y el lírico). Se aplica no sólo al canto humano, sino también al de los dioses (Musas en Alc. 4, 3, probablemente también en Alc. 24c, Pind. N. 5, 22), Celédones en

Pind., *Pae.* 8, 71. La divinidad es, como acabamos de ver, sujeto del canto, pero también objeto (Leto en Pind. fr. 89 a, 3).

Desde el punto de vista sintáctico hemos recogido ya la mayoría de sus apariciones como verbo transitivo con el valor "celebrar, cantar a", pero también lo encontramos como intransitivo ("cantar"): Sapph. 21, 12; Alc. 89, 1; 268; Simon. 564, 4; Pind. *N.* 5, 22; *I.* 7, 39; *Pae.* 8, 71. De especial interés para nuestra búsqueda son aquellos pasajes en que el verbo se utiliza con un objeto interno constituido por un sustantivo que designa una realidad poética o musical: μέλος (Sapph. 44, 26; Alc. 4, 3), παίγνια παρσένων (Alc. 24c), φεροῖα (Corinn. 655, fr. 1, 2).

Desde el punto de vista diacrónico puede apreciarse que la variedad de valores está presente ya en los poetas más antiguos de nuestro corpus. Es precisamente en los textos de Píndaro y de Baquílides en los que el verbo tiende a utilizarse mayoritariamente en epinicios, en su acepción transitiva, con significado "celebrar".

El sustantivo ᾠιδά está representado en: Sapph. 101 A, 2; 103, 6; 103, 7; Alc. 58, 24; *Incerti auctoris* 38, 2 V.; Alc. 26, 2; Ibyc. 282, 48 PMG; Simon. 567, 5; Pind. *O.* 2, 13; *O.* 3, 10; *O.* 4, 2; *O.* 6, 7; *O.* 6, 91; *O.* 9, 22; *O.* 10, 91; *O.* 13, 42; *P.* 3, 19; *P.* 3, 114; *P.* 4, 176; *P.* 5, 103; *P.* 7, 3; *P.* 9, 103; *P.* 10, 57; *N.* 3, 7; *N.* 4, 3 y 78; *N.* 5, 2; *N.* 6, 30; *N.* 7, 16; *N.* 9, 7 y 49; *N.* 11, 7 y 18; *I.* 1, 33; *I.* 2, 8; *I.* 2, 32; *I.* 4, 27; *I.* 5, 24; *I.* 6, 9; *I.* 8, 56; fr. 6b, f; *Pae.* 3, 12; *Pae.* 6, 128; *Pae.* 14, 20; *Dith.* 1, 14; *Dith.* 2, 1; *Dith.* 3, 17; fr. 75, 6 y 8; *Parth.* 2, 15 y 37; fr. 121, 2; fr.

124 (a), 1; fr. 56, 1 Cannatà Fera; fr. 140b, 2; fr. 141, 2; fr. 194, 1; Bacch. 6, 14; 13, 230; 18, 4; *Pae.* 4, 63.

El término presenta la variedad de acepciones que acabamos de ver para el verbo ᾄειδω, es decir, se trata de un sustantivo habilitado por su valor general para funcionar en diversos contextos. En singular y como nombre abstracto, denominación de la poesía, lo encontramos en Pind. fr. 141 ("La divinidad, que todo procura a los mortales, también planta atractivo en el canto"). Cabe dudar entre la noción abstracta y el valor concreto en: Pind. *N.* 3, 7 ("la victoria en los juegos ama sobre todo el canto"), *N.* 9, 7 ("Es adecuado el canto divino de versos de alabanza"), *N.* 9, 49 ("Y la reciente victoria crece con el delicado canto"), *I.* 5, 24 ("no escatimes en mezclar el elogio adecuado con el canto en compensación de las fatigas"), referencias, más que a la poesía en general, al canto encomiástico, como lo es el del epinicio al que cada una de ellas pertenece. Pero estos usos son una mínima parte de las abundantes menciones de la palabra: la mayoría de ellas están en plural⁵⁰ y designan las realizaciones concretas del canto, sus "actualizaciones" por así decirlo, de la misma manera que alguna de las referencias en singular: la mítica y paradigmática del canto

⁵⁰ No las recogemos aquí por lo prolijo e innecesario de la tarea. Remitimos para las pindáricas a W.J. SLATER (1969), s.v. En Baquílides encontramos solamente *Pae.* 4, 63. En los restantes poetas de nuestro *corpus* las únicas menciones seguras están en singular.

órfico (Simon. 567, 5), la del epinicio en Pind. *P.* 5, 103 e *I.* 1, 33, la de homenaje a una familia concreta en Pind. *Parth.* 2 (=fr. 94b), 37, la del ditirambo en Pind. *Dith.* 2, 1. Dos ejemplos de Baquílides ilustran perfectamente esa referencia a la actualidad tan mayoritaria para el término ᾠδαί: 6, 14-5 ("Y a ti ahora el himno (ῥυμος) de Urania, soberana del canto y la danza, ... te honra con canciones delante de tu casa (προδόμεοις ᾠδαῖς)") nos ofrece la curiosa combinación de ῥυμος, que aquí parece representar el canto divino transmitido a través del poeta a los mortales, y ᾠδαί, tal vez la realización concreta del primero; 13, 228-31 ("Si efectivamente Clío, toda lozanía, la destiló en mi mente, las canciones de placenteros versos (τερψιπέεῖς ... ᾠδαί) lo proclamarán a todo el pueblo") muestra un fenómeno semejante al recién comentado, aunque a falta aquí del sustantivo ῥυμος: la Musa procura el canto, cuya realización concreta es la ᾠδαί.

El término designa el canto de mortales y dioses, pero también lo encontramos en referencia al sonido producido por animales (Sapph. 101 A, 1-2: versos alusivos al canto de la cigarra, equiparado con ᾠδαί al igual que el batir de sus alas se asemeja al acompañamiento instrumental, πτερύγων δ' ῥπα⁵¹) y por instrumentos (la trompeta de Bacch. 18, 4; la melodía para flauta inventada por uno de los Locros, Pind. fr. 140b, 2).

⁵¹ A propósito de este motivo cf. nuestro comentario al pasaje (T 14), *Him. hom.* 21 y A. GOSTOLI (1990), p. 126.

En la mayor parte de las ocasiones el sustantivo aparece acompañado de adjetivos. Entre ellos encontramos los que aluden a la sonoridad (λιγυρός en Sapph. 101 A, 2 y 103, 6, ἀγάφθεγκτος en Pind. O. 6, 91), a la belleza (καλός en Simon. 567, 5 y Pind. fr. 121, 2), al carácter divino del canto (θεόμορος en Pind. O. 3, 10, θεσπέσιος en Pind. N. 9, 7, ἱερός en Pind. fr. 194, 1), al agrado, amabilidad y deseo (τερψιεπής en Bacch. 13, 230, ἔρατός en Pind. fr. 124a, 1, ἱμερτός en Pind. O. 6, 7), a la dulzura (γλυκύς en Pind. N. 5, 2, μελίδουπος en Pind. N. 11, 18, μελίκομπος en Pind. I. 2, 32, μελίφθογγος en Pind. I. 6, 9, μελίγλωσσος en Bacch. Pae. 4, 63), a la delicadeza (μαλθακός en Pind. N. 9, 49, μαλθακόφωνος en Pind. I. 2, 8), a la fama y la gloria (κλεινός en Pind. P. 3, 114, κλυτός en Pind. N. 7, 16), a la estructura compositiva (εὐπλεκής en Pind. Pae. 3, 12), al momento de ejecución (ἑσπέριος en Pind. P. 3, 19, ἑαρίδρωπος en Pind. fr. 75, 6) y al lugar (πρόδομος en Bacch. 6, 14).

Entre las menciones del sustantivo destacan por su frecuencia en los textos de Píndaro y Baquílides aquellas que aparecen asociadas a desarrollos metafóricos⁵² relativos a la

⁵² Para un estudio global de símiles y metáforas en referencia al quehacer poético remitimos al capítulo dedicado a las imágenes del canto. Dentro de nuestro *corpus* de textos no tenemos testimonios de esta asociación del término αἰδᾶ en otros poetas, pero, como en tantas ocasiones, debido a la deficiente transmisión de su obra no es aconsejable extraer conclusiones a partir de las ausencias.

actividad poética. Encontramos imágenes de la vegetación: Pind. *I.* 4, 27 ("hojas de canciones"); Pind. *Dith.* 1, 14 ("retoño de los cantos"); Pind. fr. 75, 6 ("canciones cortadas en primavera"); Pind. fr. 141 ("planta gracia en el canto"); Bacch. *Pae.* 4, 63 ("flores de cantos de lengua de miel"). En referencia al vertido de líquidos en general, agua especialmente: Pind. *I.* 6, 9 ("hagamos en honor de Egina libación de melifluos cantos"); Pind. *I.* 8, 56 ("riegan con cantos"); Pind. *Pae.* 6, 128 ("oleadas de canciones"). Son de carácter arquitectónico las imágenes de: Pind. *P.* 7, 3 ("cimiento de los cantos"); Pind. fr. 194, 1 ("Está labrado el áureo basamento para las sagradas canciones"). Otras metáforas aparecen en: Pind. *O.* 6, 91 ("cratera de cantos"); Pind. *O.* 9, 22 ("haciendo arder con encendidos cantos"); Pind. fr. 124 (a), 1 ("amable carro de canciones").

Desde el punto de vista estilístico resultan interesantes los casos de personificación: Pind. *N.* 4, 3 ("Y las canciones, sabias hijas de las Musas ..."), *I.* 2, 8 ("ni se vendían ... con rostro cubierto de plata las canciones de blanda voz"); personificada y como interlocutora del poeta aparece la ἀοιδά en Pind. *N.* 5, 2: ("dulce canción, marcha desde Egina ...").

El adjetivo ἀοιδίμος se encuentra en los siguientes pasajes: Stesich. 103, 6 S; *Boeot. inc. auct.* 693, fr. 5 (a), 8; Pind. *O.* 14, 3; *P.* 8, 59; *N.* 3, 79; *Pae.* 6, 6; fr. 76, 1. El carácter fragmentario de la referencia de Estesícoro y de *Boeot. inc. auct.* no permite determinar el significado de la palabra. Los pasajes pindáricos arrojan más luz al respecto poniendo de manifiesto su

valor básico: "famoso por el canto" (aplicado en Pind. *O.* 14 a las Gracias, al ombligo de la tierra en Pind. *P.* 8, 59, a la ciudad de Atenas en fr. 76, 1, calificación de la bebida metafórica de *N.* 3, 79, del profeta de las Piérides con que se identifica el yo poético en *Pae.* 6, 6).

ᾄδός se encuentra en: Sapph. 106; Alcman. 3, 97 (*ᾄδοτέρᾳ*); Stesich. 148, 4 S; Pind. *P.* 1, 3; *P.* 1, 94; *N.* 2, 2; fr. 70, 1 (*ᾄδοτάτον*). El término presenta usos como sustantivo y como adjetivo (Alcman y Pind. fr. 70, 1). *ᾄδός* es el que realiza la *ᾄδᾶ*⁵³, ya sea el cantor (en la representación del proemio del epinicio: Pind. *P.* 1, 3; en los concursos citaródicos: Sapph. 106, "Superior, como cuando el cantor lesbio entre los extranjeros ..."), el rapsodo (Pind. *N.* 2, 2: "los homéridas, cantores de versos hilvanados") o incluso los poetas (Pind. *P.* 1, 94). Así, pues, *ᾄδός* es el que compone, el que canta y el que recita.

Como adjetivo lo encontramos en Pind. fr. 70, 1 calificando a la caña aulética y en Alcman. 3, 97 a la corego. Compuestos suyos son *ᾄενᾰίδοσ* ("siempre cantor"), referido a la Musa en Alcman. 4, 2, y *φιλαίδοσ* en Sapph. 58, 12.

⁵³ Aunque A.L. FORD (1981), p. 35, cree más probable la derivación de *ᾄδῆ* a partir del nombre de agente *ᾄδός* que la inversa, por cuanto considera semánticamente más próximo el término *ᾄδῆ* a *ᾄδός* que a *ᾄείδω*.

1. 1. 2. ἔπος.

ἔπος es un vocablo de amplio espectro semántico: respecto a la poesía puede decirse que es la denominación de la palabra poética contemplada en su aspecto verbal⁵⁴, ya sea épica, ya lírica. Con este valor (lírica) aparece en Alc. 84, 2 ("Vamos, Musa Calíope, hija de Zeus, comienza las amables palabras"), Alc. 91, 1 ("Halló Alcman los versos y la melodía al oír ... la voz de las perdices"⁵⁵), Pind. *O.* 3, 8, *O.* 9, 47, *O.* 13, 25, *P.* 4, 299, *N.* 6, 28, *N.* 7, 16, *N.* 9, 3, Pind. *I.* 7, 19, *Pae.* 2, 103, *Pae.* 14, 34, *Parth.* 2, 32, *Dith.* 2, 24 y probablemente Pind. *Pae.* 4, 5. En referencia a la épica están los pasajes: Pind. *P.* 3, 113, *N.* 2, 2, *I.* 4, 39.

⁵⁴ A.L. FORD (1981), pp. 136-295, afirma que el uso técnico en sentido métrico y en alusión concreta a la poesía hexamétrica es sólo tardío y secundario: defiende un valor primario y general coincidente con el etimológico "voz, expresión", una etapa intermedia de especialización en referencia al lenguaje poético y una posterior en que aludiría a la elegía y a la épica, a su particular método de composición (ῥαψωδία) distinto del de la lírica. Pensamos que las apariciones del vocablo en nuestro *corpus* textual no permiten corroborar ni refutar esas afirmaciones.

⁵⁵ Para la distinción del componente verbal y del musical en este pasaje cf. A.L. FORD (1981), pp. 154-7. Asigna al término en Alcman, como en Homero, el valor "expresión", aunque aplicado ya de manera más específica al lenguaje de la poesía.

Creemos que Pind. N. 9, 7 ("Es adecuado el canto divino de versos de alabanza") puede, en razón del contexto en que aparece, considerarse alusivo tanto al recuerdo laudatorio de la épica como al de la lírica, puesto que se trata de un enunciado de carácter universal. A la palabra poética en general se refiere Bacch. Peán 5, 3: "Hallar las puertas de palabras no dichas". En Pind. N. 7, 104 ("Nunca dirá mi corazón que maltrató a Neoptólemo con palabras indecorosas") el término resulta ambiguo por cuanto puede aludir tanto a la palabra en general como a la poética en particular.

En buena parte de las menciones señaladas ἔπος aparece en relación con imágenes del quehacer poético: camino de palabras (Pind. O. 9, 47), fuente (Pind. P. 4, 299), actividades artesanales (Pind. P. 3, 113; Pind. N. 2, 2), viento (Pind. N. 6, 28), corriente (Pind. I. 7, 19), puertas (Bacch. Peán 5, 3).

1. 1. 3. κῶμος.

κῶμος⁵⁶ aparece dentro de nuestro *corpus* exclusivamente en poemas de Píndaro y Baquilides. El verbo κωμάζω está documentado también en Alc. 374 ("Recíbeme como cortejo (δέξαι με κωμάσσοντα),

⁵⁶ Para el estudio de este término, de sus derivados y compuestos llevamos a cabo un análisis pormenorizado de cada una de las referencias, atendiendo primeramente a las alusivas a la representación del poema en que aparecen; posteriormente se tratan las referidas a composiciones distintas de la actual. Esperamos que tal procedimiento compense con la transparencia de los datos lo enojoso de la prolijidad.

recíbeme, te lo suplico, te lo suplico") y en Anacr. 373, 3 ("Y ahora toco suavemente la amable péctide acompañando (*κωμάζων*) a la querida ..."). Ambas citas se encuentran en poemas simposíacos⁵⁷: la primera presenta una construcción con acusativo, la segunda con dativo.

Κῶμος y sus derivados y compuestos se dan en odas pindáricas mayoritariamente en referencias a la representación del poema al que pertenecen, siempre en epinicios: *O.* 4, 9; *O.* 6, 17-8 y 98; *O.* 8, 10; *O.* 14, 16; *P.* 5, 22 y 100; *P.* 8, 20 y 70; *N.* 3, 5; *N.* 9, 50; *I.* 6, 58; *I.* 8, 4; *κωμάζω* en: *P.* 4, 2; *P.* 9, 89; *N.* 2, 24; *N.* 9, 1; *I.* 4, 72; *I.* 7, 20; *συγκωμάζω* en: *O.* 11, 16; *ἐγκώμιος* en: *O.* 13, 29; *P.* 10, 53; *N.* 1, 7; *ἐπικώμιος* en: *P.* 10, 6; *προκώμιον* en: *N.* 4, 11; *ἀγλαόκωμον* en *O.* 3, 6.

El cambio de situación y contexto respecto a las referencias de Alceo y Anacreonte lleva aparejado, como veremos, un cambio semántico. Puede decirse que en su acepción más amplia, abarcadora de todas las referencias citadas, los mencionados términos indican en los poemas de Píndaro y Baquílides la celebración poética de una victoria con intervención de música, palabra y danza, es decir, son sinónimos de "epinicio", de "canto triunfal", por más que *κῶμος* pudiera designar originariamente al "cortejo", a la reunión -improvisada o no, en el lugar de la victoria o en la patria del vencedor- de hombres que celebran al ganador de una prueba. Los datos desaconsejan interpretar los pasajes en los que aparece esta palabra,

⁵⁷ Respecto a la de Alceo opina W. Rösler (1980), p. 244, que se alude al *κῶμος* con el que concluye el simposio.

en razón de su mera presencia, como descriptivos de una disposición determinada del coro, o de un canto procesional. Si en alguna ocasión cabe pensar en realizaciones concretas, se trata de valores contextuales, ajenos al significado de *κῶμος* en Píndaro y Baquílides⁵⁸.

En O. 4, 9 (δέξαι ... τόνδε κῶμον), O. 6, 98 (Ἀθησία δέξαιτο κῶμον) y O. 8, 10 (τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι), el motivo de la ofrenda del canto, se reconoce la vieja fórmula de petición de acogida⁵⁹ del cortejo, que no es ya sino referencia a la propia composición que se está representando. En P. 5, 20-3 el verbo aparece en perfecto: el poeta considera feliz al destinatario del epinicio entre otros motivos porque tras conseguir la victoria ha recibido τόνδε κῶμον ἀνέρων. Si no precisamente de acogida del cortejo, sí se habla al menos de recibimiento que Apolo dispensa al vencedor que desde Delfos viene coronado ποίαι Παρνασσίδι Δωριεῖ τε

⁵⁸ En este sentido nuestra interpretación de *κῶμος* en los poemas pindáricos es cercana a la defendida por F.R. ADRADOS (1967), p. 259 ("*κῶμος* no sólo designa a un grupo de personas, sino también su actuación, los cantos que entonan"), p. 263 (en el epinicio pindárico se utiliza ya para designar el cortejo que se dirige a cantar la oda ya como denominación de la oda misma).

⁵⁹ M. HEATH (1988), pp. 189-95, piensa que el motivo de la acogida está relacionado con el de la llegada, de modo que se da en los casos de acogida por parte de la divinidad una intersección de las convenciones himnicas y las propias del *κῶμος*.

κῶμῳ en P. 8, 20, donde efectivamente el κῶμος queda equiparado, como elemento distintivo del ganador, a la hierba que como símbolo de triunfo adorna su cabeza.

Hay quienes⁶⁰ pretenden ver en esta última referencia, así como en P. 8, 70, una alusión no a la representación actual de la oda pindárica, sino al cortejo espontáneo e improvisado que los compañeros del vencedor le organizarían como homenaje en el momento y lugar de la victoria. Pensamos, sin embargo, que faltan pruebas que confirmen esa interpretación (fundamentalmente de la exclusión de la referencia a la actualidad de la representación) y por otra parte nada impide enmarcar estos dos pasajes en el valor general que para κῶμος hemos venido defendiendo: en P. 8, 18-20 no hay que entender necesariamente que Apolo reciba al hijo de Jenarques que "fue coronado en Cirra" con hierba del Parnaso y cortejo dorio; podemos interpretar que el dios a él, "que viene desde Cirra lo recibe coronado con hierba del Parnaso y cortejo dorio": la divinidad lo acoge en la fiesta, en la celebración de su victoria; la corona del vencedor es por un lado la material y visible, la de hierba, y por otro, la corona poética (metáfora más que frecuente en los epinicios pindáricos) con que ahora se le honra. Menos fundamentada nos parece aún la afirmación de A.M. MILLER en el caso de P. 8, 70 ("Asiste Justicia al cortejo de dulce melodía"), quizá postulada aquí a partir de su argumentación para los versos anteriores (18-20) de esta oda.

⁶⁰ A.M. MILLER (1989), p. 478, n. 45 y 46, T.B.L. WEBSTER (1970), p. 110.

Κῶμος en P. 5, 100 resulta totalmente parangonable a expresiones como ᾠοιδά en contextos temáticos semejantes (el canto como vía de comunicación entre vivos y muertos⁶¹; la imagen del rocío, de la poesía y la música como líquido que se derrama⁶², visible en los versos 99-100: δρόσῳι μαλθακᾶι / ῥανθειςᾶν κῶμων ὑπὸ χεύμασιν, "Con suave rocío de grandes virtudes derramadas por las corrientes de los cortejos"). De la misma manera ταμίᾱς κῶμων ("administrador de cortejos") en I. 6, 57-8 constituye un sintagma cuyo segundo elemento fácilmente podría sustituirse por ὕμνων o ᾠοιδᾶν.

En N. 3, 4-5 se menciona a los jóvenes τέκτονες κῶμων μελιγαρύων que aguardan a la Musa. En LSJ (s.v.) se considera la expresión como equivalente de χορευταί y se indica que τέκτων señala la "maestría en un arte", como muestran los siguientes ejemplos pindáricos: N. 5, 49; P. 3, 113; P. 3, 6. La palabra τέκτων es aquí lo suficientemente ambigua como para poder aludir igualmente a la maestría de los jóvenes en la disposición del κῶμος (casi sinónimo de χορός) y a su arte en el canto⁶³ (κῶμος sinónimo de ᾠοιδά). Traducirlo por uno solo de sus sentidos es privarlo de la otra parte de su significado.

⁶¹ Cf. el apartado que dedicamos dentro del capítulo *Concepción poética* a la *Poesía-comunicación*.

⁶² Cf. el apartado de imágenes del agua dentro de nuestro capítulo *Imágenes de la poesía*.

⁶³ Un apoyo en favor de este valor es la presencia del adjetivo μελιγαρύων.

El pasaje *I.* 8, 1-5 recoge la exhortación a los jóvenes a despertar al cortejo en honor de Cleandro (*τις ἀναγειρέτω κῶμον*). Una primera lectura de estos versos puede llevarnos a pensar que efectivamente se alude a un grupo de jóvenes que con sus cantos y danzas han de celebrar la victoria de Cleandro, que dicha celebración tendría lugar al amanecer, lo cual explicaría la necesidad de despertar al cortejo. Pero no debemos pasar por alto que con *τις* concuerda *ἰών*, participio del que depende *πατρὸς ἀγλαὸν Τελεξάρχου παρὰ πρόθυρον* y que la acción del participio es concomitante con *ἀναγειρέτω*, es decir, que se despierta al κῶμος al acercarse a la casa del padre del vencedor: nada obliga a entender *ἀναγειρέτω* en sentido literal, sobre todo cuando Píndaro utiliza, si no el compuesto, sí al menos el simple *ἐγείρω* en otras ocasiones metafóricamente (sirva de ejemplo *ἔγειρ' ἐπέων ... οἷμον λιγύν*, *O.* 9, 47: "levanta un sonoro camino de versos"); consideramos por tanto preferible interpretar κῶμος también en este pasaje como canto de celebración que los jóvenes han de comenzar a entonar al acercarse a la casa del vencedor. Dicho acercamiento no ha de ser necesariamente físico, aunque en este caso no nos parece totalmente descartable el posible carácter procesional del κῶμος de *I.* 8.

La palabra que debatimos se sitúa en *O.* 14, 16 en un pasaje de súplica a las Gracias: concretamente se pide a Talía que atienda al ver *τόνδε κῶμον ... κοῦφα βιβῶντα*. *τόνδε* deja fuera de duda que la referencia es a la actualidad de la representación y *βιβῶντα* pone de manifiesto que el κῶμος, sea cual sea la realidad

aludida bajo esta denominación, se desplaza, pero el movimiento no es por sí mismo rasgo suficiente para hacer del κῶμος un cortejo procesional: las canciones de Píndaro son, además de danzadas, viajeras⁶⁴, y la llegada, la marcha del poeta o del canto es un motivo recurrente en sus composiciones. También hay una clara indicación de movimiento en el κῶμος de O. 6, 98-100, que marcha de casa a casa (de una patria a otra) desde los muros de Estínfalo en Arcadia hasta Siracusa (la otra patria del vencedor). No tiene por qué ser la comitiva la que se desplaza, sino la canción o incluso el tema dentro de la propia oda (del mito arcadio al elogio del siracusano Hierón). También se aprecia movimiento en la referencia ya comentada de I. 8, 1-5, pero no está en el κῶμος al que hay que despertar, sino en ἰὼν concertado con τις, agente del despertar. El movimiento es contextual.

La presencia del κῶμος en N. 9, 50 puede resultar en principio de difícil explicación. No lo es tanto si se tiene en cuenta el contexto: en los versos 48-9 se dice que la calma es amante del simposio, pero que la victoria recién obtenida se acrecienta con el canto y junto a la cratera es animosa la voz. Es ahora cuando se pide que alguien la mezcle, al γλυκὺν κώμου προφάταν. Si seguimos una lectura lineal, alejados en lo posible de prejuicios, observamos una oposición (νεοθαλῆς δ' αὖξεται, v. 48) entre el deseo primero tras la victoria (relajarse en calma con la bebida) y el deseo siguiente de celebrar el triunfo con el canto: de este modo la cratera de v. 49

⁶⁴ Cf. *Concepción poética: Poesía-comunicación e Imágenes: viaje*.

(cf. *συμπόσιον* de v. 48) se hace profeta, precursora, del *γλυκὺς κῶμος* en v. 50 (cf. *μαλθακῶι ἀοιδῶι* en v. 49)⁶⁵.

Los versos *O.* 6, 17-8 aluden al dueño, al señor del cortejo, (*κώμου δεσπότης*), es decir, a Hagesias de Siracusa, el vencedor. El que encarga el epinicio, el cliente, es su dueño.

En dos ocasiones (*P.* 5, 20-3 y *N.* 3, 4-5) se menciona a los ejecutantes del *κῶμος*: *ἀνέρων* en el primer caso y *νεανίαι* en el segundo. Se impone una comparación con aquellos pasajes en los que se describe el sexo o la edad de los integrantes de un coro determinado⁶⁶: son similares. El dato podría ser aducido en apoyo de la interpretación de *κῶμος* en el sentido de agrupación festiva, pero sería fácilmente refutable por quien se empeñe en defender el *κῶμος*-canto: *κῶμος ἀνέρων* es el canto que entonan los varones, no la agrupación festiva integrada por varones; *τέκτονες κώμων νεανίαι* no son los componentes del *κῶμος*, sino los encargados de cantarlo y bailarlo. Sin embargo, nos parece interesante dejar constancia de estas referencias tan semejantes a las breves descripciones de los coros, así como de aquellas otras en que se alude a un movimiento⁶⁷ o

⁶⁵ K.A. MORGAN (1993), pp. 12-3, piensa en una doble aplicación de estas palabras de Píndaro: invitación a la celebración presente, pero también a una futura en el contexto de un simposio, teniendo en cuenta que el *κῶμος* es su culminación habitual.

⁶⁶ Cf. nuestro siguiente apartado: 2. *Composición y organización del coro* ...

⁶⁷ Cf. M. HEATH (1988), p. 193, para las posibilidades de

de la exhortación a los jóvenes a despertar al *κῶμος*: no creemos que sean fortuitas. *Κῶμος*, el cortejo, designa en Píndaro una composición poética y musical danzada, pero no de la misma manera que *ᾠδαί*, *μέλος*, *ῥῆμος* o *μολπῆ*: en *κῶμος* aún queda el recuerdo de la primitiva agrupación semiespontánea de compañeros que marchan celebrando la victoria del ganador del certamen. En resumen: *κῶμος* es en Píndaro denominación del epinicio, pero con unas connotaciones características derivadas de las celebraciones⁶⁸ en las que este género tuvo su origen -y que el poeta se esfuerza en mantener- que lo habilitan para funcionar en ciertos contextos como expediente metafórico para expresar desplazamientos o cambios de escenario⁶⁹. Consideramos que "cortejo" puede ser en general una traducción adecuada siempre que lo entendamos ya como "celebración poética" y no mero "acompañamiento festivo del vencedor".

Derivado de *κῶμος* es el verbo *κωμάζω*. En la obra pindárica aparece en las siguientes ocasiones: *P.* 4, 2. La referencia

representación procesional en algunas composiciones monostróficas.

⁶⁸ Véase a propósito de ellas TH. COLE (1992), pp. 17-21. En el *κῶμος* originario busca este autor (pp. 22-5) la explicación de ciertas convenciones del epinicio: compositor-huésped, motivo de la llegada, pago debido, uso del futuro pro presente en referencia a la celebración actual.

⁶⁹ W. MULLEN (1982), p. 26: "*Komoi*, like chariots of the Muses, seem to be able to go just about anywhere they like".

está enmarcada en una invocación a la Musa, que constituye el comienzo del poema: se indica la necesidad de que se detenga junto al rey de Cirene para que *κωμάζοντι σὺν Ἄρκεσίλῳ* aumente el viento de himnos debido a los hijos de Leto y a Pitón. *κωμάζοντι* se refiere a la celebración que el propio Arcesilao organiza con motivo de su victoria. Participación en la celebración mediante un *κῶμος* supone el futuro encomiástico *κωμάσομαι* de *P.* 9, 89. Lo mismo se puede decir de la exhortación dirigida a los ciudadanos mediante el imperativo *κωμάξατε* en *N.* 2, 24: se invita a celebrar al vencedor mediante un *κῶμος*, que no ha de ser necesariamente, tal como quería WILAMOWITZ⁷⁰ basándose en *ἐξάρχετε* de v. 25, el último verso de la composición, un cortejo celebrado a continuación de la representación de la propia *N.* 2. *κωμάσομεν* de *N.* 9, 1 forma parte de la invocación inicial a las Musas: naturalmente no cabe entender en sentido literal "vayamos en cortejo desde Sición hasta Etna"; es la celebración la que, con punto de partida en el lugar de la victoria, llega hasta la patria del vencedor⁷¹. De nuevo encontramos un futuro *κωμάξομαι*, situado al final de la oda, en *I.* 4, 72: su complemento directo es *νιν*, que representa al vencedor; simultánea a la acción de *κωμάξομαι* es la del participio *ἐπιστάζων* que lleva como complemento *τερπνὰν χάριν*, una expresión que perfectamente podría haber acompañado a cualquier otro verbo de significado "celebrar", "honrar", "cantar". En cierto modo *ἐπιστάζων*

⁷⁰ U. VON WILAMOWITZ (1966) [1922], p. 158. Cf. nuestro comentario al pasaje (T 162).

⁷¹ Cf. W. MULLEN (1982), p. 25.

τερπνὰν χάριν es paralelo a ἄδυμελεῖ σὺν ὕμνῳ, un instrumental dependiente de κῶμαζε en *I.* 7, 20: la celebración del vencedor se efectúa mediante un himno de dulce melodía.

El imperativo συγκωμάξατε de *O.* 11, 16 está dirigido a las Musas, a las que se invita a participar en la celebración de la victoria de Hagesidamo. Previamente (13-4) el poeta (o el coro) ha declarado su intención de celebrarlo mediante la expresión κόσμον ἄδυμελῇ κελαδήσω. Con συγκωμάξατε recoge esa idea al tiempo que requiere la ayuda de las Musas.

El adjetivo ἐγκώμιος alude en Píndaro a la celebración debida a un vencedor en los juegos. El ejemplo más claro de este valor lo encontramos en *O.* 13, 29-30, en donde se solicita la acogida por parte de Zeus de la celebración de Jenofonte por su victoria: δέξαι τέ οἱ στεφάνων ἐγκώμιον τεθμόν, τὸν ἄγει πεδίῳ ἐκ Πίσας. Conviene destacar que el "rito del encomio de las coronas" lo trae el vencedor, tal como veíamos en el caso del κῶμος, desde el lugar de la victoria hasta su patria para presentárselo a la divinidad. En *P.* 10, 53, pasaje en que se hace referencia a la variedad temática propia de los epinicios, ἐγκωμίων se aplica a ὕμνων. La declaración "la flor de los himnos encomiásticos, como la abeja, revolotea unas veces hacia un relato, otras hacia otro" tiene alcance general, pero apunta de manera directa e inmediata a la composición en que se inserta, por lo tanto ἐγκώμιος ὕμνος es una denominación del epinicio. El ἐγκώμιον μέλος que el poeta se ve impulsado a uncir con motivo del triunfo de Cromio en Nemea (*N.* 1, 7) no es otro que la propia *N.* 1.

ἐπικώμιος, utilizado con menor frecuencia que ἐγκώμιος en los poemas pindáricos, tendría un significado original semejante: "para / en / de un κῶμος". Como referencia a la representación de la oda a la que pertenece aparece utilizado solamente en P. 10, 6, calificando a ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα.

προκώμιον, que se encuentra en N. 4, 11, es el "proemio"⁷² del κῶμος. Concretamente el προκώμιον de N. 4 es la exposición que Píndaro hace de los bienes que procura el canto a lo largo de la primera estrofa de la oda, es decir, el poema entero es un κῶμος.

ἀγλαόκωμον ("que da esplendor al cortejo") es calificativo en O. 3, 6 de φωνάν.

También en los poemas de Baquilides son preponderantes las referencias a la actualidad de la representación en las menciones de κῶμος y κωμάζω: 9, 102-4 ("Para el hijo de Timóxeno con cortejos de jóvenes cantad (ὑμνεῖτε) la victoria en el pentatlo"); 11, 9-12 ("Por ti también ahora llenan Metaponto cortejos de jóvenes de hermosos miembros y jubilosas fiestas a la ciudad honrada por los dioses"); 13, 72-5 ("... de cortejos de blando sonido que deleitan a los mortales (τερψιμβρότων ... ἄβροθρόων κώμων) a tu isla patria"),

⁷² No entendido en sentido literal, (como hace W. MULLEN (1982), pp. 25-6, que interpreta que el canto pindárico precede a la procesión), sino como alusión a los "premiers moments d'exécution d'une poésie chantée, accompagnée, et dansée, non nécessairement hexamétrique" (M. COSTANTINI - J. LALLOT (1987), p. 18).

pasaje fragmentario perteneciente a la alabanza del vencedor. Las tres referencias tienen en común entre sí y con otras pindáricas estudiadas anteriormente la mención de los jóvenes que ejecutan o constituyen el κῶμος.

En ocasiones los términos que nos ocupan no aluden directamente a la *performance* de la composición a la que pertenecen, sino a la de otras de características similares o totalmente distintas (Bacch. Peán 4, 66-8). La palabra κῶμων en Pind. I. 2, 31 sigue a las menciones de los éxitos deportivos de Jenócrates y precede al elogio de sus cualidades humanas. Dirigiéndose a Trasíbulo afirma el poeta que no es desconocedora su casa ni de ἐρατῶν κῶμων ni de μελिकόμπων αἰοιδαν.

En el caso de I. 3, 7-8 (εὐκλέων δ' ἔργων ἄποινα χρὴ μὲν ὑμνῆσαι τὸν ἑσλόν, / χρὴ δὲ κωμάζοντ' ἀθαναῖς χαρίτεσσιν βαστάσαι, "Como recompensa a sus hechos ilustres hay que cantar al noble, hay que ensalzarlo en cortejo con delicados homenajes") κωμάζοντα recoge la idea expresada por ὑμνῆσαι en el verso anterior. El pasaje es transicional: de una sentencia general sobre el origen en Zeus de todas las virtudes se pasa a la aplicación al caso concreto de Meliso y su linaje.

En O. 10, 76-7 se recuerda que en otro tiempo también se celebraba mediante el canto τὸν ἑγκώμιον ἀμφὶ τρόπον la victoria en aquellos primeros juegos olímpicos; siguiendo tal costumbre en el momento de la representación de O. 10 (78-83) se disponen a entonar un canto que "lleva el nombre de la noble victoria". τὸν ἑγκώμιον

ἄμφι τρόπον y ἔπωνυμίαν χάριν δίκας son expresiones equivalentes: el ἔγκωμιος τρόπος es la celebración de la victoria. O. 2, 46-7 nos procura otro ejemplo del uso del término ἔγκωμιος: "Por eso es adecuado que el hijo de Enesidamo, que posee la raíz de esa semilla, obtenga los cantos de encomio (ἐγκωμίων ... μελέων) y las lirás". El pasaje se sitúa en la parte de actualidad posterior al mito, concretamente en el elogio del vencedor y su familia: se trata del tópico de la *areté* natural que reclama el canto encomiástico.

ἐπικώμιος en N. 8, 50 califica a ὕμνος. En los versos anteriores el poeta se ha declarado capaz de erigir una estela de las Musas y ha señalado la idoneidad de las ἑπαοιδαί para mitigar el dolor producido por el esfuerzo (del vencedor). En ese verso y en el siguiente se trata el origen del ἐπικώμιος ὕμνος: ya existía antes de la rivalidad entre Adrasto y los Cadmeos. Con esa expresión se alude al canto de celebración que corresponde a todo triunfo. El mismo término se halla en N. 6, 29-34: "Pues cuando mueren los hombres, canciones y relatos recobran sus hazañas nobles, de las que no carecen los Básidas, linaje famoso desde antiguo que, llevando en sus naves sus propios cantos de encomio (ἐπικώμια), fueron capaces de procurar un gran himno a los labradores de las Piérides". Estamos también en esta ocasión ante un pasaje integrado en la parte de actualidad, en el elogio del vencedor, donde nuevamente se establece el vínculo entre la hazaña gloriosa y el canto que la celebra.

En P. 3, la oda dirigida al tirano de Siracusa enfermo, en los versos 72-6 expresa el poeta cuán grata sería su llegada para

Hierón si pudiese llevarle ahora salud y un κῶμον ἄεθλων Πυθίων αἴγλα στεφάνοις (un cortejo, esplendor por las coronas de los Juegos Píticos, como las que ganó en otro tiempo su caballo Ferenico). A la corona de la victoria le corresponde el canto que le es propio: el κῶμος, el cortejo.

En N. 10, 33-5 se dice que las voces de los atenienses por dos veces κῶμασαν al vencedor a modo de prelude: se trata de la celebración musical de sus dos victorias anteriores, prelude de esta tercera que ahora se ensalza.

En N. 11, 24-8 ("Sí, por el juramento, según mi opinión, si hubiera acudido junto a Castalia y a la bien arbolada colina de Crono, habría regresado con más gloria que sus rivales en la competición, tras celebrar el cortejo (κωμάσαις) en la fiesta quadrienal, institución de Heracles"), pasaje integrado en la relación de éxitos deportivos del destinatario de la composición, se emplea el verbo κωμάζω en el sentido habitual: celebración de una victoria.

En O. 9, 4 se nos dice que en otra ocasión anterior a Efarmosto le bastó el καλλίνικος de Arquíloco para ir al frente κωμάζοντι φίλοις σὺν ἑταίροις. No se trata de un epinicio de encargo, el κῶμος se celebra en el lugar y momento de la competición y lo organizan los compañeros del competidor, no un coro profesional, y es encabezado (ἄγεμονεῦσαι) precisamente por aquél en cuyo honor se realiza. Evidentemente estamos ante un κῶμος en el sentido originario del término, del que deriva el que de forma mucho más generalizada

aparece en el resto de los poemas pindáricos y en los de Baquílides. Pero, en cualquier caso, ésta no es una referencia directa a la representación actual de *O.* 9.

Bacch. 12, 35-7 ("en los certámenes de los pueblos vecinos con treinta espléndidas victorias fueron celebrados con cortejos (ἐκωμάσθησαν)") son versos pertenecientes al catálogo de triunfos de la patria o de la familia del vencedor.

Bacch. *Peán* 4, 66-8 ("y los jóvenes se ocupen de los ejercicios gimnásticos, de las flautas y los cortejos") constituye una referencia de carácter general en que se recuerdan las actividades propias de tiempos de paz.

Sin querer entrar en la polémica abierta en torno a la ejecución (monódica / coral) de los epinicios pindáricos⁷³, entendemos que los pasajes comentados sugieren una representación a cargo de un

⁷³ Partidarios de la representación monódica son: M.R. LEFKOWITZ (1985), 33-69 (posteriormente en (1991), 169-90), (1988) 1-11 (también en (1991) 191-201), (1995), 139-50; M. DAVIES (1988b) 52-64; M. HEATH (1988) 180-95, en colaboración con LEFKOWITZ M. HEATH - M.R. LEFKOWITZ (1991) 173-91. Favorable a admitir la posibilidad de ejecuciones monódicas ocasionales y de alternancia de voces solistas (por ejemplo para *P.* 4) se mostró J. HERINGTON (1985), p. 31. En la línea tradicional de la ejecución a cargo del coro se sitúan: A.P. BURNETT (1989) 283-93; Ch. CAREY (1989) 545-65 y (1991) 192-200; J.M. BREMER (1990), 41-57 (esp. p. 56); K.A. MORGAN (1993) 1-15.

grupo, en la que los integrantes intervienen con el canto⁷⁴ y la danza. Efectivamente no contamos con ninguna referencia en nuestro *corpus* textual que explícitamente indique que la totalidad de la composición era ejecutada al unísono por el coro, pero un testimonio de ese tipo tampoco lo tenemos para otros géneros corales⁷⁵. Ante la falta de datos no parece conveniente radicalizar las posturas: lamentablemente es muy poco lo que podemos afirmar con seguridad respecto a la representación de poemas líricos, de manera que, aunque, como decíamos, pensamos más en el canto y la danza de un grupo que en la ejecución solista, no descartamos tampoco que ocasionalmente -y habida cuenta de que los epinicios, como cualquier obra musical y literaria no son "de un solo uso", no están destinados a una representación única- pudiera darse el canto monódico (así lo atestigua la alusión a Timócrito en *N.* 4, 13-7) ya sea para la totalidad de la composición, ya para alguna de sus partes⁷⁶.

⁷⁴ No mero "acompañamiento rítmico o tarareo" como pretende M.R. LEFKOWITZ (1985), p. 49 y (1988) pp. 9-10, respecto a ὄαρος en *N.* 3, 11.

⁷⁵ En cuanto a la posible ejecución solista del proemio del ditirambo véase G. COMOTTI (1989) 107-17 y F. GARCÍA ROMERO (1994), pp. 115-6, quien a su vez cita a J.L. MELENA, "Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario", *Tabona* 4 (1983), esp. 209ss.

⁷⁶ Cf. en esta línea A. ALONI (1995), 387-412.

1.1.4. μέλος

μέλος cuenta con abundantes menciones en nuestro *corpus* de referencias al quehacer poético: Sapph. 44, 26; 71, 5; Alcm. 4, 2; 26, 5; 91, 1; 138; 146; 271; Stesich. 212, 2; Pind. O. 2, 47; O. 9, 1; O. 10, 3 y 84; P. 2, 4 y 68; P. 5, 107; P. 12, 19; N. 1, 7; N. 4, 15 y 45; N. 7, 69; I. 6, 2; Pae. 18, 3; fr. 75, 18; fr. 107 a, 3; fr. 140b, 17; fr. 177c; fr. 333a, 13; Bacch. 19, 2; Bacch. 20, 3.

Los pasajes recién citados muestran que μέλος aparece en diversos tipos composicionales. Generalizando puede decirse que el término alude al canto coral⁷⁷ (Sapph. 44, 26; Alcm. 4, 2; 26, 5; 91, 1; 138; Pind. O. 2, 47; O. 9, 1; O. 10, 3; O. 10, 84; P. 2, 4; P. 2, 68; P. 5, 107; N. 1, 7; N. 4, 15; I. 6, 2; Pae. 18, 3; fr. 75, 18; fr. 333a, 13; Bacch. 19, 2; 20, 3), pero también lo encontramos en referencia a la música de un instrumento (Alcm. 146; Pind. P. 12, 19; N. 4, 45; fr. 140b, 17). Por más que H. KOLLER⁷⁸ defienda una etimología derivada de μέλει y le asigne al sustantivo el valor de "canto obligado" con origen dentro del ámbito cultural propio de la lírica coral y a pesar de que efectivamente la mayor parte de las referencias señalan el canto coral, preferimos, sin embargo, la explicación etimológica de P. CHANTRAINE⁷⁹ (a partir de μέλος

⁷⁷ No hay entre estas referencias ninguna alusión explícita al monódico, mientras que sí son mayoría las corales, entre las que contamos las alusivas al canto de epinicios.

⁷⁸ H. KOLLER (1965) 24-38.

⁷⁹ P. CHANTRAINE (1968), s.v.

"miembro" pasando por "frase, desarrollo musical"). Trataremos de exponer las razones de una opción aparentemente tan desventajosa: aunque minoritarias, nos parecen significativas las alusiones a la música de los instrumentos y por otra parte Alcm. 91, 1-2⁸⁰ ("ἔπη δέ γε καὶ μέλος Ἀλκμάν / εὔρε: "halló Alcmán los versos y la melodía") distingue claramente entre palabra y música. Pensamos, pues, que el término alude originariamente al aspecto musical de la composición, de manera que, siendo etimológicamente, por así decirlo, la "partitura", la parte musical de una obra lírica, por extensión puede designar el "canto", la acepción mayoritariamente atestiguada en nuestras referencias. Creemos que esta interpretación se ajusta bien dentro del sistema de denominaciones de la realización poética, tal como tendremos ocasión de mostrar en páginas posteriores.

μελίσκον es un diminutivo de μέλος representado en Alcm. 139 y 145.

μελικτάς ("cantor") se encuentra en el dudoso fragmento 340 de Píndaro, un verso falto de contexto.

El verbo μελίζω aparece en Alcm. 141, Pind. *N.* 11, 18, *Dith.* 3, 6, fr. 140b, 12, pasajes en los que es manifiesta la referencia al canto, no ya a la melodía aislada, como sucedía en algún caso con el sustantivo correspondiente.

1.1.5. Μολπά.

Μολπά aparece en los siguientes lugares: Sapph. 96, 5; Stesich. 232, 2; Pínd. *O.* 1, 102; *O.* 6, 97; *O.* 10, 84; *Pae.* 2, 96;

⁸⁰ Véase nuestro comentario al texto T 65.

Peán 4, 57. μέλω está representado en: *Sapph.* 27, 5; *Corinn.* 654 (a) col. I, 18; *Boeot. inc. auct.* 692, fr. 2, 4; *Pind. P.* 3, 78 y 90; *N.* 1, 20; *Pae.* 6, 17; fr. 75, 11; *Bacch.* 13, 94; 13, 190; fr. 20 C, 31.

Los pasajes citados no dejan lugar a duda respecto a la alusión al canto, pero a tenor de ellos resulta difícil definir el tipo concreto que señalan. Las fragmentarias referencias sáficas nos llevan a pensar en el canto dentro del grupo. *Stesich.* 232, 1-2 ("Especialmente ama juegos y μολπᾶς Apolo") no supone una gran contribución al esclarecimiento del problema, pues Apolo es dios de la música, del canto y de la danza. Los pasajes de Píndaro y Baquílides aluden a representaciones corales en las que intervienen canción y danza⁸¹, pero no hay nada que inequívocamente nos autorice a postular a partir de ellos un valor "canto y danza" para el sustantivo y "cantar y danzar" o, en las construcciones transitivas, "celebrar mediante canto y danza" para el verbo, de la misma manera que tampoco cabe excluir en ellos la referencia a la danza. La adjetivación, escasa, tampoco sirve de mucho: a μολπαῖ en *Pin. O.* 1,

⁸¹ o.c. STEINMAYER (1985), pp. 127-9 considera que el término μολπᾶ siempre hace referencia al canto actual, a diferencia de ἀείδω y ᾠοιδᾶ, que en ocasiones aluden a algo que puede ser hablado. Piensa también que μολπᾶ se hizo alusivo a la danza fundamentalmente a lo largo del siglo V a.C.: las formas líricas que los contemporáneos describían con μολπῇ incluían la danza, y el arte de Píndaro es μολπή.

102 se le aplica el problemático *Ἀλοληίδι*⁸²; *χλιδῶσα* ("delicada") (Pind. *O.* 10, 84) es epíteto ornamental, sin valor definitorio; el adjetivo *λίγεια* con que en Bacch. *Peán* 4, 57 se califica a *μολπαί* alude al aspecto sonoro. Pensamos que ateniéndonos a este conjunto de referencias los términos que nos ocupan deben definirse, al menos en Píndaro y Baquílides, como alusivos simplemente a la representación coral⁸³.

1. 1.6. ὄρχημα, ὀρχηστῆς, ὀρχέομαι.

El verbo, iterativo de *ἔρχομαι*, que añade la idea de repetición o ritmo⁸⁴, está representado en *Inc. auct.* 16, 2 V. ("Las cretenses entonces así armoniosamente con delicados pies danzaban en torno al hemoso altar"), *Inc. auct.* 35, 8 V. ("... danzar, amable Abantis"), Anacr. 375, 3 ("¿Quién danza al son de las suaves flautas de tres agujeros volviendo el ánimo hacia la amable juventud?") y Anacr. 390 ("Las hijas de Zeus de hermosos cabellos danzaron con ligereza"). Aunque los pasajes son fragmentarios y descontextualizados, muestran que el verbo alude exclusivamente a la danza.

⁸² Cf. nuestro comentario al pasaje (T 136).

⁸³ El valor originario y general que defiende E. CINGANO (1993), pp. 349-53. La presencia en pasajes de Estesícoro de términos como *φιλόμολπε* (193, 10 *PMG*), *ἀρχεσίμολπον* (250 *PMG*) y *μολπᾶς* (232 *PMG*) indica, según CINGANO, una representación coral de sus poemas. En el mismo sentido cf. F. D'ALFONSO (1994), p. 124.

⁸⁴ Cf. F.R. ADRADOS (1986), p. 22.

En los textos pindáricos sólo en dos ocasiones encontramos los términos ὄρχημα y ὀρχηστάς: el primero de ellos (fr. 107 (b)) puede considerarse referencia a la actualidad de la representación: una primera persona del singular dice que sabe mezclar la ligera danza de los pies. Parece que se trata de un tipo de danza concreto, correspondiente a un género poético determinado, pues a continuación se indica que llaman cretense al modo y moloso al instrumento: Ath. (5, 181b), una de las fuentes de este pasaje, pensó que se refería al hiporquema (Κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα), un género que destaca por la relevancia de la danza, especialmente la mimética. Con el término ὀρχηστάς se invoca al dios Apolo, soberano de la fiesta, en un fragmento aislado (fr. 148) perteneciente a los *incertorum librorum fragmenta* de la edición de MAEHLER.

Estas palabras aluden propiamente a la danza, a los movimientos concretos del coro (o de un solo individuo) constitutivos de bailes determinados. La designan en cuanto tal, no ya por su relación con la música o el canto, ni por el lugar en que se celebra o las personas que intervienen en ella.

La adjetivación empleada muestra, aparte del aprecio por la delicadeza (πόδεσσιν ... ἀπάλοισ' en *Inc. auct.* 16, 1-2) y la armonía con el ritmo musical (ἔμμελῶς en *Inc. auct.* 16, 1), una marcada preferencia por la ligereza (ἐλαφρῶς en Anacr. 390 y ἐλαφρόν en Pind. fr. 107 (b), 1).

1.1.7. ὕμνέω, ὕμνος, ὕμνησις, ὕμνητός.

El verbo está representado dentro de nuestro *corpus* de referencias en los siguientes pasajes⁸⁵: Saph. 44, 34; Alc. 308, 2; Alcm. 26, 5; 238, 5; Stesich. 212, 2; Ibyc. 282, 12; S 257 (a) fr. 27, 6 M. DAVIES; Simon. 519, fr. 86, 2; Pind. O. 7, 14; N. 5, 25; N. 10, 2; I. 3, 7; fr. 29, 6; Parth. 2, 11; fr. 121, 1; fr. 56, 6 Cannatà Fera; Bacch. 3, 3; 3, 97; 5, 33; 5, 179; 8, 18; 9, 6 y 103-4; 11, 13; fr. 20 C, 8. Como puede observarse, ὕμνέω aparece en una gran variedad de tipos composicionales.

Son preponderantes las construcciones transitivas del verbo, que presentan como objeto directo a personas, dioses, ciudades, victorias, vencedores: Héctor y Andrómaca en Saph. 44, 34; París y Casandra en Ibyc. 282, 10-2; Tetis y Peleo en Pind. N. 5, 25; la casa de Eóladas y de su hijo Pagondas en Pind. Parth. 2, 11; tal vez un muchacho en Ibyc. S 257 (a) fr. 27, 6; el hombre noble en Pind. I. 3, 7; Hermes en Alc. 308, 2; Zeus en Bacch. 5, 179; Deméter y Core en Bacch. 3, 1-4; Rodas en Pind. O. 7, 14; Argos en N. 10, 2; Fliunte en Bacch. 9, 6; Nemea y el Istmo en Bacch. 8, 18; el vencedor pítico en Bacch. 11, 13; el caballo Ferenico en Bacch. fr. 20 C, 8; los caballos de Hierón en Bacch. 3, 4; la victoria de Timóxeno en Bacch. 9, 103-4. Tales pasajes sugieren un valor "celebrar, honrar

⁸⁵ Alc. 39 a, 5 y 303 A b, 10, así como Bacch. 8, 13 son referencias fragmentarias en las que o bien aparece este verbo o el sustantivo correspondiente.

mediante el canto", es decir, la alusión al honor que procura la celebración poética, ya se trate del ámbito público, ya del privado.

Aunque bastante menos frecuentes, también se dan usos del verbo construido con objeto interno: Alc. 26, 5 (καλὸν ὕμνιοισαῖν μέλος); Stesich. 212, 1-2 (τοιᾶδε ... χαρίτων δαμώματα ... ὕμνεϊν).

No hay muestras de uso intransitivo en nuestro *corpus* de referencias⁸⁶.

Solamente en dos ocasiones la divinidad actúa como sujeto: las Musas que en Pind. *N.* 5, 25 cantan a Tetis y Peleo y las Gracias a quienes Píndaro pide que celebren a Argos. Los dioses son con mayor frecuencia objeto de este verbo.

ὕμνος está documentado en: Alc. 84, 3; 270; Anacr. 356 b, 5; Ibyc. S 257 (a) fr. 1, col I, 5; S 257 (a) fr. 27, 2; Simon. 519, fr. 78 col. I, 10; Pind. *O.* 1, 8; *O.* 1, 105; *O.* 2, 1; *O.* 3, 3; *O.* 6, 6; *O.* 6, 27; *O.* 6, 87; *O.* 6, 105; *O.* 7, 88; *O.* 8, 54; *O.* 9, 48; *O.* 11, 4; *P.* 1, 60; *P.* 1, 79; *P.* 2, 14; *P.* 3, 64; *P.* 4, 3; *P.* 6, 7; *P.* 8, 57; *P.* 10, 53; *N.* 1, 5; *N.* 3, 11; *N.* 3, 65; *N.* 4, 11; *N.* 4, 16; *N.* 4, 83; *N.* 5, 42; *N.* 6, 33; *N.* 7, 13; *N.* 7, 81; *N.* 8, 50; *N.* 9, 3; *I.* 1, 16; *I.* 1, 63; *I.* 2, 3; *I.* 2, 45; *I.* 4, 3; *I.* 4, 21; *I.* 4, 43; *I.* 5, 20; *I.* 5, 63; *I.* 6, 62; *I.* 7, 20; *I.* 8, 60; *Pae.* 7 b, 10; *Pae.* 18, 5; fr. 56, 9 Cannatà Fera; fr. 191; fr. 333 b, 2; fr. 354; Bacch. 4, 10; 5, 10; 6, 11; 9, 78; 9, 83; 13, 223; 16, 4; 19, 8; Peán 4, 80.

⁸⁶ Salvo quizá el valor absoluto que M. CANNATÀ FERA (1990), pp. 150-1 defiende para ὕμνεϊν en Pind. fr. 56, 6 M. CANNATÀ FERA.

ὕμνος aparece, pues, en composiciones de muy diverso carácter: epinicios, poemas simposíacos (Anacreonte), composiciones dirigidas a jóvenes (Íbico), peanes (Píndaro y Baquílides), trenos (Pind. fr. 56, 9 Cannatà Fera), ditirambos (Baquílides). No puede decirse que aluda a formas poéticas determinadas⁸⁷, sino que, más bien puede, según el contexto, referirse a cualquiera de ellas: así, aunque en epinicios, Pind. I. 2, 3 es alusión a poemas eróticos dirigidos a muchachos y Pind. I. 8, 60 a composiciones trenódicas. Todas las menciones del término en nuestro *corpus* de referencias aluden a cantos líricos, pero pensamos que la ausencia de alusiones a poemas épicos no nos autoriza a excluir dicha posibilidad semántica para ὕμνος.

Con nombres de valor tan general el significado preciso en cada caso se determina según la adjetivación y el contexto. Puesto que en la mayor parte de las ocasiones ὕμνος alude a la propia composición en la que aparece o a otras de características similares, el adjetivo normalmente no contribuye a delimitar la extensión semántica del sustantivo. Sí lo hacen ἐγκωμίων en Pind. P. 10, 53⁸⁸ y

⁸⁷ A propósito de la falta de especialización del término cf F. CASSOLA (1975), pp. X-XII.

⁸⁸ La presencia del adjetivo "encomiástico" en un canto encomiástico debe explicarse por el interés especial del poeta en precisar sus palabras ("Pues la flor de los himnos encomiásticos, como la abeja, revolotea unas veces hacia un relato, otras hacia otro") refiriéndolas, sin dejar lugar a dudas, al género del epinicio.

ἐπικώμιος en Pind. *N.* 8, 50, alusiones ambas a los epinicios, Ὀλυμπιονίκαν y καλλίνικον ("por la victoria Olímpica") en Pind. *O.* 3, 3 y *N.* 4, 16 respectivamente, ἔσχατοις en Pind. 56, 9 Cannatà Fera (mención de los trenos), παιδείους en Pind. *I.* 2, 3, referencia a poemas eróticos dentro de un epinicio, como παιδικοί (Bacch. *Peán* 4, 80) lo es dentro de un peán.

Buena parte de los adjetivos que acompañan a ὕμνος inciden en el tópico de la dulzura del canto, contemplado especialmente en su aspecto sonoro⁸⁹: γλυκύς (Alcm. 270; Pind. *N.* 9, 3), ἄδυεπής (Pind. *N.* 1, 5), ἄδυμελής (Pind. *I.* 7, 20), μελίγαυος (Pind. *O.* 11, 4; *P.* 3, 64; *I.* 2, 3). La relativa frecuencia de ποικίλος⁹⁰ (Ibyc. S 257 (a) fr. 27, 2; Pind. *O.* 6, 87; *N.* 5, 42) es indicio del aprecio por la variedad dentro de la composición. πολύφατος (Pind. *O.* 1, 8 y Bacch. 16, 4) destaca, como δόκιμος (Pind. *N.* 3, 11), la fama que procura el canto. Acompañante de ὕμνος en dos ocasiones (Pind. *O.* 9, 48 e *I.* 5, 63), νεός resalta el valor de la originalidad poética o musical.

Son bastante frecuentes en Píndaro y Baquílides las metáforas y símiles relacionados con ὕμνος⁹¹: vestido (Pind. *O.* 1, 8),

⁸⁹ En esta línea (referencia al sonido), aunque sin alusión a la dulzura, aparece εὐαχέα ("melodioso") en Pind. *P.* 2, 14.

⁹⁰ Para su valor en Píndaro cf. G. GIANOTTI (1975), pp. 114-16. Véase también *Condicionantes de la estructura* dentro del apartado que dedicamos a la técnica compositiva.

⁹¹ Para los juegos etimológicos ὕμνος - ὕφαίνω remitimos al apartado

puertas (Pind. *O.* 6, 27), vegetación (Pind. *O.* 6, 105; *O.* 9, 48), viento (Pind. *P.* 4, 3), arquitectónicas (Pind. *P.* 6, 7), agua (Pind. *P.* 8, 57), abejas (Pind. *P.* 10, 53), arado (Pind. *N.* 6, 33); fuego, luz (Pind. *I.* 4, 43; *Pae.* 18, 5), camino (Pind. fr. 191; Bacch. 19, 1-8), tinaja de himnos (Pind. fr. 354), disparo (Pind. *I.* 2, 3), tejer (Bacch. 5, 9-10), barca (Bacch. 16, 4).

ὕμνησις es dudoso⁹² en Pind. *Pae.* 12, 5, único lugar de la obra pindárica en que estaría representado.

ὑμνητός aparece en Pind. *P.* 10, 22 y *P.* 11, 61. En ambos pasajes se alude con este término a la persona celebrada mediante el canto.

1.1.8. χορός.

χορός (Sapph. 70, 10; Alc. 249, 2; Alc. 84, 3; 113, 2; Anacr. 386; Ibyc. 166, 31 S; Boeot. inc. auct. 690, 12; 693, fr. 2, 4; Pind. *O.* 14, 9; *P.* 10, 38; *N.* 5, 23; *Pae.* 2, 99; *Pae.* 3, 100; *Pae.* 12(a), 10; *Dith.* 3, 16; fr. 75, 1 y 19; *Parth.* 2, 39; fr. 199; Bacch. 11, 112; 14, 14; 16, 11; 17, 107; 17, 130; 19, 51; fr. 61, 3) puede referirse al lugar de la representación coral, al grupo que integra el coro, a la danza (la coreografía más bien) e incluso al canto. En muchos casos resulta poco aconsejable limitarse exclusivamente a uno solo de los valores.

dedicado a las imágenes de tejer.

⁹² Cf. G. BONA (1988), p. 242.

A la coreografía propiamente dicha parecen aludir pasajes como Alc. 84 ("Vamos, Musa Calíope, hija de Zeus, comienza las amables palabras /los amables versos, añade deseo al canto y dispón un coro lleno de gracia"), donde las referencias primero a la palabra poética y después al canto (ῥῆμωι) invitan a entender χορόν en este sentido que indicamos. En Pind. N. 5, 22-5 se hace una descripción extensa del hermosísimo coro de las Musas que canta en el Pelión: Apolo se sitúa en medio de ellas provisto de forminge y plectro. Se trata de una disposición probablemente circular dirigida, en lo que a canto y danza se refiere, por los sonos del instrumento de cuerda.

En Pind. Pae. 2, 99 las muchachas de Delfos de brillante diadema muchas veces forman coro de raudo pie (ἵσταμέναι χορόν ταχύποδα) sobre las elevadas rocas del Parnaso: se contempla aquí al coro fundamentalmente desde el punto de vista de la danza (ταχύποδα).

La idea de agrupación coral destaca en Pind. Dith. 3, 16. El estado del texto es tan fragmentario que sólo permite suponer que se está describiendo una fiesta en honor de Dioniso. En este verso se alude a las fatigas, los esfuerzos de los coros.

En Pind. fr. 199, fragmento integrado por sólo tres versos, se dice de Esparta que allí sobresalen los coros (χοροί), la Musa y Aglaya, es decir, que destaca (entre otras cosas) por sus celebraciones musicales, corales, probablemente la misma idea que se recoge en el pasaje fragmentario Ibyc. 166, 31 S.

El léxico asociado a χορός es a veces técnico, como en el caso de las expresiones ἵστάμεναι χορόν en Pind. *Pae.* 2, 99-100, ἵσταν χορούς en Bacch. 11, 112 y τελλόμεναι χορόν en fr. 61 de este último autor, alusiones todas ellas a la disposición o establecimiento del coro. Un adjetivo que incide fundamentalmente en el aspecto visual, plástico, coreográfico, es εὐειδέα (Bacch. fr. 61), con el que en esta ocasión también se resalta la belleza de sus integrantes, mujeres que participan en una representación coral dedicada a Cípris, la diosa por excelencia del atractivo y del encanto. Encantador, lleno de gracia (χαρίεντα) es el coro que en Alc. 84, 3 se solicita a Calíope. A la belleza en general alude κάλλιστος (Pind. *N.* 5, 23), un adjetivo que unido a χορός da lugar al compuesto καλλίχορος, epíteto aplicado a la Hélade en Pind. *Dith.* 2, 25 y en Pind. *P.* 12, 26 a la ciudad de las Gracias. Destacan lo auditivo λιγυκλαγγεῖς ("de voz sonora") en Bacch. 14, 14 y νεοκέλαδον ("de sonido nuevo") en Bacch. fr. 61. Alude de manera específica a la danza ταχύποδα (Pind. *Pae.* 2, 100), muestra del aprecio por la ligereza en los movimientos, de la misma manera que el sintagma ὕγροισι ποσσίν ("con ágiles pies"⁹³, Bacch. 17, 108). στεφαναφόρων ("portadores de coronas") caracteriza en Bacch. 19, 51 a los coros dionisiacos.

El verbo χορεύω aparece en: Pind. *I.* 1, 7, *Dith.* 2, 22 y fr. 94c. Tiene el valor "celebrar mediante coros, mediante la danza del coro" en *I.* 1, 7, donde el participio χορεύων, concertado con un

⁹³ Para esta traducción cf. nuestro comentario al pasaje (T 265).

sujeto en primera persona (el poeta) lleva como complemento directo a *Φοῖβον*. Un valor "danzantes" o "dispuestas al modo de coros" se desprende de *Dith.* 2, 22, pasaje de carácter transicional (paso a la parte mítica) en que el participio *χορευοίσασσι* se aplica a las manadas de fieras hechizadas por Dioniso. El participio indica una ordenación grupal determinada semejante a la de los coros humanos, no necesariamente la danza ajustada a un ritmo musical. La falta de contexto en fr. 94c nos impide determinar con seguridad el significado de *χορεύσαι*: Apolo, el conductor de las Musas, invita probablemente a danzar a un miembro del coro.

Encontramos el sustantivo *χορευσις* en Pind. *Pae.* 6, 9: una primera persona del singular acude al oír junto al agua de la fuente Castalia el sonido huérfano *χορεύσιος ἄνδρῶν*. Puesto que el sonido puede ser el del agua y no necesariamente el de la música, *χορευσις* no ha de significar exclusivamente "danza" (acompañante del sonido musical), sino que muy bien puede presentar un valor más amplio: "actividad, representación coral" (con alusión tanto a los movimientos de danza, a la coreografía, como al aspecto sonoro de la celebración).

χορευτής (Pind. *P.* 12, 27) es el nombre que recibe cada uno de los integrantes de un coro.

Una vez estudiados separadamente cada uno de los términos se impone buscar una visión de conjunto que dé cuenta de las relaciones entre ellos y permita conocer las claves de su uso. Siendo la representación poética un acto en el que intervienen o pueden

intervenir palabra, música vocal, música instrumental y danza, hay términos que específicamente aluden a uno de estos aspectos y otros que engloban varios. Comenzaremos por lo más sencillo: ὄρχημα señala exclusivamente la danza que puede o no formar parte de la representación poética. ἔπος es la palabra poética y puede designar tanto la producción lírica como la épica. μέλος indica la parte musical, melódica de la representación y alude por extensión a la palabra cantada, la poesía lírica. χορός con sus acepciones locales y sus alusiones a los integrantes ha de señalar originariamente el aspecto visual de la representación, la coreografía de una obra cantada, aunque, como hemos podido comprobar en numerosas ocasiones, sus valores se desplacen hacia lo auditivo en tanto en cuanto la canción es la realización del coro. κῶμος es palabra, que, al igual que χορός, hace referencia al grupo que lleva a cabo la representación, pero en los poemas de Píndaro y Baquílides añade un rasgo a los valores -excluido el local- de ese término: es el χορός del epinicio, la representación coral con motivo de una victoria⁹⁴.

⁹⁴ J.M. BREMER (1990), p. 55, señaló con razón que los "coralistas" no habían explicado satisfactoriamente el uso persistente de κῶμος en lugar de χορός en los epinicios de Píndaro y Baquílides. Él sugiere que tal vez χορός tendría la connotación de sacralidad, que llevaría a apartar la palabra de poemas seculares de encomio. Menciona en este sentido el uso de χορός en O. 14, 8 en relación a las Gracias y de κῶμος (v. 16) en referencia a la propia O. 14. No nos convence la explicación de BREMER, pues el elemento religioso no deja de ser

ᾠοιδά es palabra que designa cualquier tipo de realización poética⁹⁵, capaz de aludir en usos metafóricos al canto de aves e insectos y al sonido de instrumentos musicales. No llega a tanto ὕμνος, que, aunque efectivamente alusivo también a cualquier género poético, presenta por lo general en sus usos un valor añadido, el de "honrar, celebrar con la producción poética", lo cual explica por ejemplo la elevadísima frecuencia en el uso de este término en los epinicios pindáricos⁹⁶, que contrasta con su escasez -no sucede así en el caso

fundamental en el epinicio, por más que se trate del encomio a un mortal. Creemos con K.A. MORGAN (1993), p. 6, n. 23 (y en general todo su artículo) que la respuesta hay que buscarla en el terreno de la retórica, más que en el religioso.

⁹⁵ A. FORD (1981), pp. 5 y 216, destaca el uso del término en la lírica arcaica para todas las variedades de poesía.

⁹⁶ Discrepamos de la interpretación de M. BALASCH (1971), p. 373, respecto a la menor frecuencia de ᾠοιδά en los poemas del poeta de Ceos. Piensa BALASCH que el término ὕμνος está algo desacralizado en Píndaro o bien tal desacralización existía ya en la mentalidad general: "entonces quizá Baquílides haya reaccionado y haya urgido implícitamente el originario ámbito sagrado a que los ὕμνοι aludían". Por nuestra parte creemos que para Píndaro, sea cual sea el término con que lo designe, el canto es sagrado; para Baquílides, no tanto, de manera que tal vez busque restablecer mediante el léxico antiguas connotaciones religiosas, pero más bien pensamos que es el valor

de ἀοιδά- en otros tipos compositivos del mismo autor. Finalmente hemos de enfrentarnos a un sustantivo de contorno difuso en nuestro *corpus* de textos: μολπά y su verbo correspondiente. Al estudiar sus usos concluíamos que a partir de ellos no es posible excluir la referencia a la danza ni tampoco afirmar que el término la significa. Ahora bien, cuando el contexto es suficiente, sí se pone de manifiesto que hay danza o al menos disposición coral. Ello nos lleva a pensar que μολπά tal vez designe originariamente el canto dentro de una representación coral, de la actuación de un grupo⁹⁷.

1.2. Términos ocasionalmente alusivos a la actividad poética.

ἀπύω es un verbo de significado originario "llamar, invocar", un valor que no llega a perderse totalmente ni siquiera en los pasajes en que más cercano parece a la idea de "cantar, celebrar" (Pind. O. 5, 19; P. 5, 104 y P. 2, 19): los dos primeros aluden a la invocación, a la súplica a la divinidad, mientras que en el último es la muchacha lócride la que celebra -después de haber sido atendida en sus súplicas- a Hierón.

αὔδα, αὔδαεις y αὔδαω. De estos tres vocablos sólo el segundo aparece empleado por Píndaro exclusivamente en relación con

"honrar", propio del epinicio, lo que el término connota, en un género que cada vez se siente más apegado a dicha función.

⁹⁷ En este sentido y en concreto para el uso de estos términos en los poemas homéricos, así como para su valor originario, cf. K. BIELOHLAWEK (1926/27) 1-11.

el canto (fr. 194, 3); los primeros conservan en otros pasajes el valor originario "voz humana" y "hablar" respectivamente⁹⁸. Con el significado "canto, cantar" los encontramos en: *N.* 9, 4⁹⁹; *Pae.* 2, 101 (probablemente en referencia a las Musas); *Pae.* 7, 17; *Pae.* 8, 78 (la seductora voz de las Celédones); *O.* 1, 7 (celebración mediante el canto del mejor de los premios).

ἄντᾱ designa en principio el grito, especialmente el guerrero, un valor que recoge Píndaro, aunque mayoritariamente lo emplea en sentido musical: fr. 140a, 60-1 (a propósito de la forminge), fr. 140b, 14 (el canto).

βοᾶ y βοᾶω son, como el anterior, denominaciones del grito (del guerrero y en petición de auxilio). Con ese valor aparecen en la *Ilíada*¹⁰⁰. Considera o.c. STEINMAYER que su uso en contextos musicales es metafórico y destaca el hecho de que aparezca sobre todo en obras destinadas a la representación pública. Omitiendo aquí los pasajes que trataremos a propósito de los instrumentos musicales nos ocupamos sólo de los referidos a la voz: en *P.* 1, 13 ("todo lo que no

⁹⁸ o.c. STEINMAYER (1985), s.v., llama la atención sobre las dos connotaciones inicialmente asociadas a estos términos: la dulzura y la elocuencia, bien visibles en ejemplos como Hes. *Th.* 39 y 96 (denominación de la voz de las Musas) o *Il.* 1, 249 (respecto a la voz de Néstor).

⁹⁹ Sinónimo de ὕμνος en el pasaje lo considera B.K. BRASWELL (1998), p. 52.

¹⁰⁰ o.c. STEINMAYER (1985), s.v.

ama Zeus se estremece al escuchar la voz / el grito de las Piérides") sí se mantiene efectivamente el valor originario del término; en la elección de βοά en N. 3, 67 quizá influyan los no lejanos ecos guerreros del mito.

γάρυμα con valor musical está registrado una sola vez en nuestro corpus de textos: Alcm. 57, 5-7 ("enseñaron dulces, nuevos sonidos (γαρύματα μαλσακά [/ νεόχμ') ... variados"), versos que probablemente tienen como sujeto a las Musas.

γάρυς ("voz") aparece aplicado a la voz humana¹⁰¹ en Simon. 595, 3 ("Y no se levantó entonces un soplo de vientos que sacudiera las hojas, que al extenderse impidiera que la voz dulce como la miel (μελιαδέα γάρυν) se ajustara a los oídos de los mortales"), referencia probable al canto de Orfeo. Lo encontramos también en Bacch. 5, 14-6 ("quiere, vertiendo la voz del pecho, elogiar a Hierón") en alusión a la voz del poeta.

γαρύω tiene en principio el significado "decir, hablar, pronunciar", el valor "cantar" deriva de su uso en contextos musicales¹⁰²: Pind. O. 1, 3; O. 2, 88; P. 5, 72; N. 3, 32; N. 6, 58; N. 7, 83; I. 1, 34. Así un pasaje como Bacch. 3, 85 ("canto / digo palabras comprensibles para el sensato") resulta en sí mismo ambiguo.

¹⁰¹ En Bacch. fr. 20 B, 1-2 ("Bárbito, no detengas más, guardando la escarpia, la sonora voz de siete tonos") alude al sonido del instrumento de cuerda.

¹⁰² Cf. o.c. STEINMAYER (1985), s.v.

γεγωνέω y el adjetivo verbal correspondiente (γεγωνητέον) presentan originariamente el significado "gritar para hacerse oír", una acepción que no dejan de tener en los usos musicales de Píndaro ("cantar, celebrar"): *O.* 2, 6; *O.* 3, 9 y *P.* 9, 3, pasajes estos dos últimos que recuerdan la proclama del heraldo.

δαμώματα, término que Estesícoro emplea (212 *PMG*) en alusión a cantos públicos¹⁰³, y δαμωσόμεθα (forma verbal utilizada por Píndaro en *I.* 8, 8¹⁰⁴) señalan fundamentalmente la representación ante el pueblo.

ἔνοπα¹⁰⁵, de significado originario "grito", alude en Simón. 519, fr. 35 b, 9-10 ("lanzando una voz propicia (ἔνοπᾶν ...

¹⁰³ Para las dificultades en la determinación del género remitimos a nuestro comentario al pasaje (T 91). El uso de δαμώματα ha servido a E. CINGANO (1993), pp. 354-61 y a L. D'ALFONSO (1994), pp. 105-19, de argumento en favor de la representación coral de la producción de Estesícoro. Por su parte L.E. ROSSI (1983), persuadido del carácter monódico de esos poemas, establecía (p. 26) una separación entre composición festiva de encargo y representación coral. A propósito del debate respecto al modo de ejecución de la obra de Estesícoro remitimos a la bibliografía que A. GOSTOLI (1998) 145-52, recoge en su reseña de la obra de D'ALFONSO.

¹⁰⁴ F. D'ALFONSO (1994), p. 108, n. 63, ve en este pasaje pindárico un eco de Stesich. 212 *PMG*.

¹⁰⁵ Su presencia en Pind. *Pae.* 6, 183 es conjetural.

εὐφραμον) con dulces ... de mente concorde") probablemente¹⁰⁶ a la voz de los jóvenes que entonan el peán. Más que el uso de la palabra en sí importa en este pasaje la idea de comunidad de pensamiento que se atribuye a los integrantes del coro (ἀπὸ φρενὸς ὁμορρόθου, "de mente concorde")¹⁰⁷. El mismo término lo encontramos en Corinn. 655, fr. 1, 5 en referencia al canto de la poetisa o tal vez del coro ("y se alegra mucho la ciudad con mis cantos").

κελαδεννός, κελαδέω, κελαδῆτις y κέλαδος son palabras con una etimología común, que originariamente indicarían el nombre de un sonido, aunque a partir de Píndaro se utilizaron principalmente con valor musical¹⁰⁸. Así encontramos el primero ("sonoro, melodioso") en *P.* 3, 113 (en referencia a los versos de Homero), en *P.* 9, 89a (aplicado a las Gracias) y en *Pae.* 5, 46 (como calificación de la voz del peán).

Las referencias de κελαδέω ("cantar, celebrar, resonar"), que por lo general aparecen en contextos que indican una celebración común, son numerosas: Simon. 519, fr. 35 b, 13¹⁰⁹; Pind. *O.* 1, 9; *O.* 2, 2; *O.* 6, 88; *O.* 10, 79; *O.* 11, 14; *P.* 1, 58; *P.* 2, 15; *P.* 2, 63; *P.* 11, 10; *N.* 3, 66; *Thren.* M. CANNATA FERA 3, a, 3 y b, 7; *N.*

¹⁰⁶ Cf. nuestro comentario al pasaje (T 114).

¹⁰⁷ Cf. E. STEHLE (1997), p. 69, para la relación de coordinación en la danza y unidad ideológica que se manifiesta en estos versos.

¹⁰⁸ Cf. O.C. STEINMAYER (1985), s.v.

¹⁰⁹ Aunque referencia fragmentaria, estimamos que el contexto es suficiente para asegurar la alusión a la celebración poética.

4, 16; *N.* 9, 54; *I.* 1, 54; *I.* 5, 48; *I.* 8, 62; *Pae.* 2, 101; *Pae.* 7, 17; *Pae.* 7b, 10; *Bacch.* 14, 21; 16, 12.

κελαδῆτις ("que canta, celebra") sólo se encuentra en *Pind.* *N.* 4, 86 como calificación de la lengua (el canto) del "yo" poético.

κέλαδος sólo aparece en sentido musical en el fragmento aislado *Pind.* fr. 35c.

κλάζω es un verbo que indica la producción de un sonido agudo y penetrante, el propio del grito de algunas aves. Lo encontramos en *Alcm.* fr. 86 ("Ha hablado la Musa, la sonora Sirena"), un pasaje desprovisto de contexto y lleno de fuerza expresiva: la Musa, identificada con la Sirena, inquietante y ambigua deidad femenina, se expresa con un sonido sagrado, entre animal y divino (κέκλαγε)¹¹⁰.

ᾠρίζω y ᾠαρος, términos a los que W.J. SLATER¹¹¹ asigna respectivamente los significados "pronunciar suavemente" y "voz baja, suave", aparecen utilizados por Píndaro en contextos musicales¹¹² en los siguientes pasajes: *P.* 1, 98; *N.* 3, 11 y *Pae.* 14, 33.

¹¹⁰ Cf. P. JANNI (1962), pp. 182-3 y comentario al pasaje (T 60).

¹¹¹ W.J. SLATER (1969), s.v.

¹¹² En páginas anteriores expresamos nuestra discrepancia respecto a la interpretación (ritmo de fondo, tarareo, no canto propiamente dicho) que M.R. LEFKOWITZ (1985), p. 49 y (1988), pp. 9-10, hacía de estos términos. En contra cf. A.P. BURNETT (1989), p. 289, cuya crítica a dicha traducción se admite en M. HEATH-M.R. LEFKOWITZ (1991), p. 187.

ὄμφα es un término que en los poemas homéricos designa la voz de los dioses. Píndaro lo emplea casi siempre con valor musical¹¹³: las voces de los coros (*N.* 10, 34; fr. 75, 18), la del "yo" poético (fr. 152), la del peán (*Pae.* 5, 48).

ὄψ ("voz"¹¹⁴) es utilizado por Píndaro mayoritariamente con valor musical, como atestiguan los siguientes pasajes: *P.* 10, 6, *N.* 3, 66 y *N.* 7, 84 (la voz de los coros del epinicio); *P.* 10, 56 (la del poeta); *N.* 3, 5 (la de la Musa); *Pae.* 8, 75 (la de las Celédones); fr. 333a, 14, clasificado bajo el epígrafe *dubia* en la edición de H. MAEHLER. Aunque se trata de un verso fragmentario, pensamos que el contexto de *Alcm.* 26, 4 sugiere también un valor musical del término. *Bacch.* 17, 129 ilustra a la perfección la opinión de o.c. STEINMAYER respecto a esta palabra, pues es la que utiliza el poeta para designar la voz de los jóvenes atenienses que, jubilosos, entonan un peán al ver que Teseo regresa a salvo a la nave.

¹¹³ Valor que suponemos también al fragmentario pasaje *Boet. inc. auct.* 692, fr. 2, 3. Cf. M.J.H. VAN DER WEIDEN (1991), p. 205, a propósito de la relación entre el uso homérico del término para la voz de los dioses, el pindárico en contextos musicales y el origen divino de poesía y música.

¹¹⁴ La propia del canto, la que según o.c. STEINMAYER (1985), s.v., indica elevada emoción.

En Alcm. fr. 24c (παίγνια), Stesich. 232 (παιγμοσύνας) y Pind. O. 1, 16 (παίζομεν) encontramos términos ya desde Homero¹¹⁵ presentes en contextos relacionados con la actividad coral. Los "juegos" alcmánicos de fr. 24c son representaciones corales a cargo de muchachas; con παίζομεν designa Píndaro en O. 1, 16 su oficio y el de sus colegas¹¹⁶ en la corte de Hierón; παιγμοσύνας aparece coordinado en Stesich. 232 con μολπάς, objeto ambas actividades, según se nos dice en el fragmento, del amor de Apolo.

φθέγγομαι y φθέγμα son palabras originariamente relacionadas con el lenguaje (especialmente el humano en Homero)¹¹⁷, valor que aún se mantiene en los poemas de Píndaro, por más que en alguna ocasión la balanza deba inclinarse hacia el sentido musical: P. 8, 31 y N. 5, 52 deben entenderse así, pero en el caso de O. 1, 36 cabe dudar entre un simple verbo de decir o uno alusivo al canto.

φωνά y φωνάεις: la primera es palabra comúnmente utilizada por Homero para designar la voz en general¹¹⁸. El uso musical que ambas adquieren ocasionalmente les viene dado por el contexto:

¹¹⁵ Al menos en el caso del verbo (Od. 6, 100, 106 y 7, 291): cf. c. CALAME (1983), p. 391 y (1977) I, pp. 165-6.

¹¹⁶ D.E. GERBER (1982b), propone (cf. nuestro comentario al pasaje, T 136) alusiones más concretas: canto ligero, interpretación instrumental o tal vez canciones de simposio (presencia de τράπεζαν en v. 17).

¹¹⁷ Cf. o.c. STEINMAYER (1985), s.v.

¹¹⁸ Cf. o.c. STEINMAYER (1985), s.v.

Sapph. 118, 2; Simon. 585; O. 2, 85; O. 3, 5; O. 9, 2; P. 11, 42; N. 5, 51; N. 9, 49; I. 4, 40; fr. 124d; Pae. 8, 83.

Expresiones varias descriptivas ocasionalmente de movimientos o disposiciones del coro¹¹⁹.

Alcm. 26, 9-10 ("... afanosamente agitaré la rubia cabellera ... delicados pies"), pasaje puesto en boca del coro, indica movimientos de danza tanto por el gesto de sacudir la cabellera¹²⁰, como por la expresión ἀπαλοί πόδες¹²¹. El verso 70 de ese mismo partenio (διέβα ... ταναοῖς ποσί, "marcha con alargados¹²² pasos") alude igualmente a la danza.

Participar de la danza del coro es, como hemos tenido ocasión de observar en numerosos pasajes, signo de juventud: en Alcm.

¹¹⁹ No estudiamos βρυαλίκται (Stesich. 258 e Ibyc. 335), que, según la glosa hesiquiana que cita ambos pasajes, designa un tipo de danzantes guerreros, porque se trata de una referencia totalmente descontextualizada.

¹²⁰ c. CALAME (1983), p. 401 afirma que es propio de la representación griega de la danza de adolescentes el sacudir los cabellos.

¹²¹ Recuérdese el uso del mismo sintagma en dativo en *Inc. auct.* 16, 1-2 V, un pasaje donde la referencia a la danza es segura por la presencia del verbo ὀρχέομαι ("Las cretenses entonces así armoniosamente con delicados pies danzaban en torno al hermoso altar").

¹²² Para la traducción cf. nuestro comentario al pasaje (T 52).

90, 2 el poeta se lamenta de la debilidad de sus piernas (οὐ μ' ἔτι ... γυῖα φέρην δύναται), de no poder estar ya en el coro como el cérilo que vuela con los alciones.

Puesto que no tenemos la certeza de que la *Pítica* 6 de Píndaro fuese realmente representada en Delfos, es dudoso que ὀμφαλὸν ἔριβρόμου χθονὸς ἐς νᾶϊον προσοιχόμενοι (2-3) aluda a una disposición procesional y a movimientos concretos del coro: el acercamiento al ombligo de la tierra puede ser simplemente temático, ya que Delfos es el lugar de la victoria que se celebra.

Un problema semejante al que presenta esta referencia nos encontramos al valorar Pind. fr. 75, 7-9¹²³: Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐαι / ἴδετε πορευθέντ' αἰοιδᾶν δεύτερον / ἐπὶ τὸν κισσοδαῖ θεόν: ¿estamos ante una descripción de la representación (acercamiento procesional al altar de Dioniso después de haber llegado al de Zeus) o se trata del conocido motivo de comenzar el canto por el soberano del Olimpo? En esta ocasión la balanza parece inclinarse por la primera de las explicaciones¹²⁴, pues los versos precedentes (1-6) se refieren a celebraciones de los Olímpicos en el ágora de Atenas y ciertos detalles (los dioses visitan el ágora y obtienen coronas de violetas y canciones en primavera) nos llevan a suponer la presencia de imágenes de los dioses en el lugar de la representación: es muy probable que los coros provistos de coronas y cantos se dirigieran a

¹²³ Cf. nuestro comentario al pasaje (T 206).

¹²⁴ G.A. PRIVITERA (1972b) 139-40.

cada una de ellas para honrarlas debidamente, pero todo queda en el terreno de las hipótesis.

Indudablemente son descriptivos de la representación del dafnefórico los versos 6-9 y 66-70 de Pind. *Parth.* 2: en el primer pasaje un personaje femenino (una muchacha, cf. 12 y 33-4) relevante en el coro dice que se dispone a cantar ciñéndose rápidamente el peplo y portando en sus manos la rama de laurel. En el segundo esa misma muchacha se dirige a un personaje masculino¹²⁵ que ha de actuar como guía para ella, que le seguirá inmediatamente después. La expresión βαίνοισα πεδίλοις es referencia inequívoca a movimientos constitutivos de danza (v. 70)¹²⁶. El adverbio ὠκέως aplicado a ζωσαμένα (v. 6) supone una valoración positiva de la rapidez, de la ligereza.

Pind. fr. 107 (a), 1-5, pasaje considerado perteneciente a un hiporquema, presenta la descripción de una danza de carácter mimético: se anima a imitar dando vueltas con el pie (ἐλελιζόμενος ποδί) al mismo tiempo que se sigue la melodía los movimientos del caballo pelasgo o los de la perra de Amiclas en su persecución de la cierva.

En Pind. fr. 140 b, 11-7 se establece una comparación entre la actitud del coro / corego / coreuta (ἐρεθίζομαι πρὸς αὐ . {})

¹²⁵ Para su identificación y parentesco cf. nuestro comentario al pasaje (T 212) y c. CALAME (1977) I, pp. 117-22.

¹²⁶ Procesional, en opinión de c. CALAME (1977) I, pp. 117-22 y de T.B.L. WEBSTER (1970), pp. 97-8.

y la del delfín con respecto a la música. No creemos que el símil por sí mismo sea suficiente para confirmar el componente mimético de la danza del coro y tampoco en los versos conservados existen otras indicaciones en este sentido. Por otra parte desconocemos a qué clase de composición pertenece (la hipótesis del hiporquema se basa precisamente en la supuesta danza mimética descrita en los citados versos). En cualquier caso ἔρρεθίζομαι sí parece alusivo al surgir de la danza.

βάσις es en Pind. *P.* 1, 2 el término empleado en referencia al paso de baile, de danza. De él se dice (como aposición) que es comienzo de la fiesta.

Del coro de muchachas de Delfos se afirma en Pind. *Pae.* 6, 17-8 que en la representación coral (μελπομένοι) golpean el suelo con ágil pie (ποδί κροτέο[ντι γὰν το]ῷ): encontramos otra vez el aprecio de la agilidad, la ligereza en las danzas de los coros.

Pind. *O.* 4, 2, referencia perteneciente a la invocación inicial a Zeus, presenta el problema¹²⁷ respecto a la posible danza de las Horas al son de la forminge. El verbo empleado es ἔλισσόμεναι, alusivo al menos a las evoluciones de dichas divinidades.

δονέονται se aplica simultáneamente en Pind. *P.* 10, 38-9 a los coros de muchachas, las voces de las liras y los sonidos de las flautas que se agitan por doquier en el país de los hiperbóreos.

¹²⁷ Cf. nuestro comentario al pasaje (T 139).

El adjetivo *σχοινοτένεια*, de significado dudoso, que en Pind. *Dith.* 2, 1 se dice del canto de los ditirambos, tal vez pudiera aludir al carácter procesional de algunas de sus representaciones¹²⁸.

Bacch. 13, 83-96 indica movimientos de un coro femenino: "Pero tu gloria alaba también una orgullosa muchacha ... que con los pies (*πόδεσσι*) frecuentemente como cervatillo sin pena hacia las riberas floridas con ligereza salta (*κούφα ... θρώσκουσ'*) con sus vecinas, muy ilustres compañeras; y ellas, coronadas del festivo adorno local de purpúreas flores y caña, las muchachas cantan y danzan (celebrando) a tu hijo, señora de una tierra acogedora de todos, y a Endeide de brazos de rosa". Presentan estos versos un símil que goza ya de cierta tradición en la poesía griega: la comparación de muchachas con animales caracterizados por su rapidez y hermosura.

¹²⁸ T.B.L. WEBSTER (1970), p. 91 sugiere que el ditirambo primitivo sería monostrófico (estructura correspondiente a un movimiento en línea recta) hasta que Laso introdujo la forma triádica para dicho género.

2. COMPOSICIÓN Y ORGANIZACIÓN DEL CORO O DE LA AGRUPACIÓN POÉTICA.

El doble título con que encabezamos este apartado pretende reflejar dos realidades próximas, en ocasiones superpuestas, pero distintas: el coro se refiere fundamentalmente, como ya hemos visto, al conjunto de personas que intervienen en la representación coral, es decir, sobre todo al momento de la *performance*, mientras que con "agrupación poética" queremos señalar especialmente el carácter de grupo, de vida e intereses compartidos de asociaciones poéticas y musicales que cumplen además una función pedagógica y social.

Comenzaremos con la agrupación poética. Las referencias sáficas presentan un grupo de muchachas¹²⁹ que a veces actúa incluso como destinatario¹³⁰ del propio canto¹³¹ ("... estos cantos a mis compañeras entonaré bellamente" (Sapph. 160), versos en los que el término *ἑταίραις* señala la relación entre las integrantes del grupo).

¹²⁹ Para la organización, relaciones internas y función del grupo cf. especialmente R. MERKELBACH (1957) 1-29.

¹³⁰ No lo cree así en general y en particular respecto al fragmento que citamos (160) A. LARDINOIS (1994), p. 75, que piensa en una representación pública.

¹³¹ A.P. BURNETT (1983), p. 209, n. 2: "Most of Sappho's songs were first performed before this assembly of pupils who were also friends and temporary wards".

E. STEHLE¹³² sostiene una opinión diferente: distingue entre muchachas encargadas de la representación de cantos nupciales y de la participación en otras celebraciones de carácter religioso, mujeres adultas amigas de Safo destinatarias de algunas composiciones de carácter político y a veces erótico, y finalmente destinatarias individuales de poemas amorosos y "personales" compuestos por escrito. La hipótesis de un círculo de mujeres adultas amigas de Safo, defendida por H.N. PARKER¹³³ y rebatida por A. LARDINOIS¹³⁴, nos resulta improbable: las únicas referencias explícitas a la edad en los poemas nos hablan de muchachas. Suponer la existencia por un lado de adolescentes y por otro de mujeres adultas es, cuando menos, hipótesis poco económica además de falta de apoyo en los textos. Por otra parte nos parece difícilmente enmarcable en la sociedad griega arcaica la existencia de grupos de mujeres adultas, es decir, casadas y madres, que a la manera de los varones se reúnan para disfrutar del amor y la amistad, de la poesía, de la música. Semejante espacio de libertad, incluso en el ámbito de lo privado, sólo le está permitido a la mujer de manera transitoria, antes de que llegue a ser adulta. Ahora bien, el intento de E. STEHLE nos resulta comprensible desde la necesidad de buscar unas condiciones para la representación de esos

¹³² E. STEHLE (1997), pp. 262-318.

¹³³ H.N. PARKER (1993) 309-51.

¹³⁴ A. LARDINOIS (1994) 57-84.

poemas que califica de "personales", una poesía que para una comunicación real requiere un auditorio tal vez más maduro¹³⁵.

Si ἀμμιέων en Sapph. 147 ("Digo que alguno ... se acordará de nosotras") no es plural de autor, el fragmento muestra la cohesión de dicha sociedad, unida también en el futuro por una fama y memoria común. La cohesión no es obstáculo para que eventualmente se pueda solicitar, cuando la ocasión así lo requiera, la presencia de otras muchachas pertenecientes tal vez a distintas agrupaciones: "pero lo más rápidamente posible envíanos doncellas"¹³⁶ (Sapph. 27, 9). Sapph. 30, 2-5 ("Las doncellas ... celebrando toda la noche ... cantan tu amor y el de la novia de seno de violetas") es una muestra de una representación fuera del ámbito privado: se trata de una celebración nupcial en la que el grupo -hemos de suponer- actúa previo encargo.

En los textos de Alcmán, especialmente en los partenios, encontramos documentación abundante respecto a la organización de los

¹³⁵ Por su parte F. LASSERRE (1989), esp. pp. 159-60, defendiendo siempre el carácter circunstancial de la poesía sáfica, distinguía dos tipos de auditorio: uno reducido, familiar, compuesto por las muchachas, al que se dirigirían poemas más cortos, en metros más sencillos, y otro amplio, propio de representaciones públicas, al que se destinarían composiciones más largas y elaboradas.

¹³⁶ Para interpretación y traducción diferentes ("sepárate, despídete de las muchachas") cf. F. LASSERRE (1989), p. 133 y nuestro estudio contextual del pasaje (T 3).

coros femeninos. Pero abundancia no implica claridad¹³⁷: las referencias aluden a la representación actual, de manera que nosotros, lectores de ahora, echamos en falta explicaciones que por obvias no dio el poeta a los espectadores de entonces.

La mayor parte de las referencias alcmánicas muestran, como adelantábamos, coros femeninos. Los términos *πάρσενος* (3, 86; 4, 3; 24 c; 149, 3) *παρσενικαί* (90) *νεάνιδες*¹³⁸ (3, 90) y *παίδες* (137, 1) indican edades que no rebasan la adolescencia. Aunque a las muchachas del coro les aplica Alcmán los adjetivos *μελίγαυρος*, *ἱαρόφωνος* ("de dulce", "de sagrada voz", 90, 1), pone en boca de ellas declaraciones de su insatisfacción por no haber alcanzado aún la madurez en el canto y en la belleza. El motivo es tópico y tiene por objeto realzar por contraste la excelencia de la corego: según nuestra interpretación de 3, 60-77¹³⁹ ("Pues las *Peléades* contra nosotras, que llevamos un manto a Ortria, luchan alzándose a través de la noche inmortal como el astro Sirio. Pues no hay de púrpura tanta abundancia como para responder al desafío, ni brazalete de oro cincelado, ni

¹³⁷ Para la discusión e interpretación de los partenios fr. 3 y fr. 26 remitimos a sus respectivos comentarios en nuestro *corpus* textual (T 48 y T 52 respectivamente).

¹³⁸ Para la posible diferencia semántica en Alc. 3 de los términos *παρσένος* (muchacha) y *νεάνιδες* (muchachas que tras haber pasado una prueba de iniciación han adquirido un grado más alto de madurez) cf. F. ANGIÒ (1990) 161-3.

¹³⁹ Cf. comentario al pasaje (T 48).

diadema lidia, ni gala de jóvenes de párpados de violeta, ni Areta semejante a una diosa, ni los cabellos de Nano, ni Silácide y Cleesisera, ni yendo a casa de Enesímbrota dirás: "que Astáfide sea para mí y me mire Fílila y la amable Demareta y Viantemis"; pero Hagesícora me atormenta"), las coreutas expresan aquí en términos de enfrentamiento erótico, estético y artístico su sentimiento de inferioridad con respecto a Hagesícora, la directora del coro, y a Agido, personaje femenino destacado en la celebración. En los versos siguientes (78-81) las muchachas lamentan la lejanía de su corego, que celebra el ritual junto a Agido. Las quejas de las coreutas alcanzan su mayor intensidad en los versos 84-7, en los que, dirigiéndose a su directora (χοροστάτης), se comparan a sí mismas en relación al canto con la lechuza que grita desde la viga¹⁴⁰: "Corego, quisiera hablar, pero yo, por mí misma, una muchacha, en vano grazno desde la viga como la lechuza". Es el canto frustrado, el sonido descompuesto, vano, que no alcanza su objetivo. Las coreutas se presentan a sí mismas como incapaces de cantar sin la dirección de la corego, su único medio para hallar "la paz" (90-1), un logro que, teniendo en cuenta el contexto, apunta en distintas direcciones: por una parte es alusión a la calma tras el esfuerzo de los ensayos y la representación coral, a la satisfacción tras la obra bien hecha, pero probablemente también, dados los valores eróticos de μάχονται (63), ἀμύναι (65) y τείρει (77), indica la correspondencia amorosa con la que se expresa la relación con la corego. Señalan su papel director

¹⁴⁰ Posible expresión proverbial, según C.O. PAVESE (1992), p. 90.

los símiles del caballo guía (92) y del piloto de la nave (94-5). Al coro le corresponde obedecerla en todo momento y ella es su garantía de éxito.

Al analizar la caracterización de las coreutas en los partenios de Alcmán nos hemos ocupado tangencialmente de su relación con la corego. Hora es ya de abordar el tratamiento de este personaje fundamental en el coro. Si se destaca en un conjunto y lo dirige, obviamente, por razones formales y funcionales el corego está caracterizado como individuo, frente a los coreutas, que deben perder su individualidad para integrarse en el conjunto coral. Veamos cuáles son los rasgos que configuran su excelencia en los textos alcmánicos: no hay menciones expresas de la edad, pero las quejas de las coreutas ("yo, por mí misma, una muchacha ...", 3, 85-6) nos llevan a suponer que la corego, rebasada ya la pubertad, ha alcanzado la plenitud de su desarrollo femenino, de manera que se convierte a los ojos de las coreutas -y del público- en modelo de belleza y objeto de atracción erótica. Éstos son condicionantes del género, "exigencias del guión", no descripciones de rasgos físicos determinados ni de relaciones amorosas de una corego concreta con sus coreutas. Cuanto decimos se ve refrendado por los propios textos: Hagesícora, la corego de fr. 3, es κλεννά¹⁴¹ (44), de cabellos como el oro puro (53-4) y rostro de plata (55). No estamos ante una descripción de la persona de

¹⁴¹ c. CALAME (1977) II, pp. 86-7, señala que κλεννά aplicado a la corego (Alcm. 3, 44) tiene marcado valor homoerótico.

Hagesícora, sino ante la caracterización de la corego¹⁴², que siempre tendrá cabellos radiantes como el oro y rostro de plata y despertará a su alrededor el deseo amoroso, como también lo suscita Astimelusa (κατὰ στρατόν / μέλημα δάμωι, 26, 73-4), aquella cuyos movimientos son comparados a los de un astro que atraviesa el cielo brillante (66-7), la probable¹⁴³ corego (o al menos personaje destacado en la representación) de fr. 26, la que tampoco responde a los requerimientos eróticos del coro (μ' οὐδὲν ἀμείβεται, 64), deseoso de recibir sus miradas y tomar su mano (79-81).

Es propia de la corego la excelencia en el canto¹⁴⁴: a ello alude la comparación con el de las Sirenas en 3, 96-7. Además de asumir la dirección coreográfica, la directora del coro puede actuar en solitario o en compañía de otro personaje destacado en la celebración: Hagesícora toma parte junto con Agido en fr. 3 en el ritual en el que se enmarca la representación coral (78-81) y Astimelusa (26, 65), sea corego o personaje destacado, porta una corona.

¹⁴² Cf. para este motivo (corego como personaje coral) G. NAGY (1990), pp. 347-8.

¹⁴³ Remitimos para la discusión sobre este particular a nuestro comentario (T 52, esp. v. 68) y a la bibliografía allí citada.

¹⁴⁴ G. NAGY (1990), p. 350, advierte que la diferenciación potencial del director del coro puede darse en direcciones diversas: especialización como cantor virtuoso (el caso que nos ocupa), danzarín virtuoso o instrumentista (con modelo mítico en Apolo).

A la función de corego se hace referencia con los términos χοραγός y χοροστάτης, alusivos respectivamente a la dirección y a la disposición del coro. Pero hay una palabra que la define no ya desde el punto de vista de la representación, sino por su pertenencia al grupo: se trata de ἀνεψιά ("y la cabellera de mi prima Hagesícora ..." 3, 51-2), palabra que, como señalamos en el comentario al pasaje, puede indicar, más que parentesco real¹⁴⁵, la pertenencia a la misma ἀγέλα¹⁴⁶ o βοῦα¹⁴⁷, o a la comunidad coral, a la manera de ἑταίρα en Safo respecto al grupo¹⁴⁸.

En relación a las coreutas se ha señalado ya el papel destacado de la corego, que, modelo y objeto de deseo para las muchachas, actúa como directora y organizadora del coro. Ateniéndonos a esto podemos hablar de una función pedagógica¹⁴⁹, a la que de manera explícita se alude en Alcm. fr. 149 ("Este don de las dulces Musas me enseñó la bienaventurada entre las doncellas, la rubia Megalóstrata").

¹⁴⁵ Así lo interpretaron D.L. PAGE (1951), p. 68 y F.R. ADRAPOS (1973) 323-44.

¹⁴⁶ A. D' ERRICO (1957), p. 7, n. 9; C. CALAME (1977) I, pp. 376-81, II, pp. 84-5 y (1983), p. 329.

¹⁴⁷ C.O. PAVESE (1992), p. 63.

¹⁴⁸ B. GENTILI (1976), p. 65, n. 18 y (1989b), p. 106, n. 16.

¹⁴⁹ A propósito de dicha función véase C. CALAME (1983), p. 561 y (1977) II, pp. 82-4.

Pero en los poemas de Alcman también tenemos ejemplos de coregos masculinos en relación con coros femeninos: las coreutas piden tal vez¹⁵⁰ a Hagesidamo, personaje, como Hagesícora, de nombre parlante¹⁵¹, que dé comienzo al canto; posteriormente se alude a jóvenes (muchachos) de la misma edad, lo cual nos sugiere dos coros de jóvenes, uno femenino y otro masculino, que actúan juntos. La situación no es la misma en fr. 137 ("Cuántas muchachas hay entre nosotras elogian al citarista"), alusión probable al corego¹⁵², que, provisto de un instrumento de cuerda, dirige un coro femenino. La diferencia de sexo no supone cambios sustanciales en la caracterización del corego: también el de fr. 82 a) es, como Hagesícora, κλεννός y en fr. 82 b) se califica a los coregos como ἀγέρωχοι ("nobles") y ἔρατοί ("amables"), es decir, estamos ante un personaje destacado frente a una colectividad¹⁵³, deseado por ella y elogiado (αἰνέοντι en fr. 137). Alcman. fr. 90 ("Ya no pueden,

¹⁵⁰ El pasaje (82 a: T57) es bastante fragmentario.

¹⁵¹ A propósito de los nombres de muchachas en los poemas alcmánicos y de los juegos retóricos sobre nombres parlantes véase C. CALAME (1986), pp. 157-61.

¹⁵² Recuérdese la caracterización como instrumentista virtuoso que señalaba G. NAGY (1990), p. 350.

¹⁵³ Para el motivo del coro como representante de la comunidad, de grupo que habla por y para ella, véase especialmente el capítulo "Community Poetry" de E. STEHLE (1997), pp. 26-70 (pp. 34-5 para este pasaje concreto).

doncellas de dulce canto, de sagrada voz, los miembros sostenerme: ojalá, ojalá fuera el cérilo que sobre la flor de la ola junto a los alciones vuela con corazón tenaz, ave sagrada de púrpura marina") nos muestra el lamento literario, expresado en primera persona, del poeta, que, envejecido, no puede participar ya de los movimientos del coro. El pasaje, además de ofrecernos un ejemplo del tópico de la incompatibilidad de la actividad poética y la vejez, nos informa indirectamente de la facultad del poeta coral¹⁵⁴ -como función que originariamente le corresponde¹⁵⁵- para actuar en un momento dado como director del coro.

En los textos pindáricos en general no es abundante la información que procuran los diferentes pasajes en cuanto a los integrantes del coro. Encontramos indicaciones respecto al sexo de los coreutas en: *O.* 6, 87, donde se emplea el término *ἑταίρους*; *P.* 5, 22 (*τόνδε κῶμον ἀνέρων*) y 103-4 (*ἐν αἰοδαῖι νέων*); *P.* 6, 4 (*προσοιχόμενοι*); *P.* 10, 6 (*ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα*); *N.* 3, 4-5 (*μελιγαρύων τέκτονες κῶμων νεανίαι*); *Pae.* 6, 8 (*ἀνδρῶν χορεύσιος*). En *Parth.* 2, 66-7 un personaje femenino destacado en el coro exhorta a uno masculino a que dirija sus pasos. Queda así atestiguada para el partenio pindárico en la modalidad del dafnefórico la presencia de un personaje masculino que actúa como director o codirector del coro¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Independientemente de la realidad o la ficción de un Alcman viejo ya para la danza.

¹⁵⁵ Cf. W. MULLEN (1982), pp. 17-21.

¹⁵⁶ C. CALAME (1977) I, p. 139.

Como puede observarse, las referencias a la actualidad de la representación de los epinicios sólo muestran coros masculinos.

No encontramos alusiones a la edad de los coreutas (salvo *νεανίαι* en *N.* 3, 5 y *νέων* en *P.* 5, 104), pero sí al tipo de relación que se da entre ellos: en *O.* 6, 87 el poeta pide a Eneas que anime a los compañeros (*ἑταίρους*).

Alusivo a la función de corego puede ser *I.* 6, 57-8 ("he venido como dispensador de cortejos", *ταμίας κώμων*). La muchacha que habla en primera persona en *Parth.* 2, 6-9, 38-41 y 66-72 actúa probablemente como corego, aunque dirigida a su vez por el personaje masculino al que pide que marque sus pasos.

En tres pasajes pindáricos (*O.* 6, 87-91; *I.* 2, 47-8 y *Parth.* 2, 67-72) encontramos sendos nombres propios (dos masculinos y uno femenino) de personajes que de alguna manera deben relacionarse con el coro.

Andesístrota aparece en *Parth.* 2, 67-72. El pasaje, como todo lo conservado del partenio, está puesto en boca de una de las coreutas o tal vez de la corego. Ella expresa así su relación con Andesístrota: *Ἀνδαισιστρότα ... ἐπάσκησε μήδεσι*, es decir, Andesístrota la entrenó, la preparó con sus consejos. Su función es semejante a la del entrenador de un atleta, se trata de la maestra del coro, de una mujer encargada de la educación musical de las muchachas.

Eneas es el personaje masculino al que se dirige el poeta en *O.* 6, 87-91 para exhortarle a animar a los compañeros

(ἑταίρους) a celebrar a Hera Partenía. Dice que es recto mensajero (ἄγγελος ὀρθός), escítala de las Musas (σκυτάλα Μοισᾶν) y dulce cratera de sonoros cantos (γλυκὺς κρατὴρ ἁγαφθέγκτων ᾠιδᾶν). ἑταίρους señala la relación de compañeros que se establece en un coro masculino, pero el problema radica en discernir si los miembros de dicho coro son compañeros con respecto a Eneas o sólo lo son entre sí. El texto no es lo suficientemente explícito para dar una respuesta definitiva en uno u otro sentido: Eneas bien podría ser un maestro del coro que viaja hasta el lugar de la representación o bien podría participar en él asumiendo su dirección (corego). En cualquier caso no cabe duda sobre la importancia que el poeta concede a su misión: es él quien debe ocuparse del recto cumplimiento de sus encargos poéticos como fiel enviado suyo (escítala de las Musas), como depositario, receptor de sus cantos (dulce cratera de sonoros cantos). Él es el máximo representante del poeta en tierra extraña, su garantía de una actuación acorde a sus disposiciones.

I. 2, 47-8, pasaje con el que concluye el poema, suministra menor información que los estudiados anteriormente: dirigiéndose a Nicasipo le pide el poeta que haga entrega de sus recomendaciones al llegar junto a su huésped. Nicasipo tiene al menos una de las funciones que O. 6, 87-91 asignaba a Eneas: la de enviado, *intermediario del poeta*¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Respecto al papel análogo desempeñado por Eneas y Nicasipo cf. F. D'ALFONSO (1994), p. 142, n. 33.

Nos parece probable que Andesístrota, Eneas y Nicasipo desempeñen el mismo cometido en relación al coro: son maestros y actúan en representación del poeta, como intermediarios suyos en los desplazamientos a otras ciudades. Ésa es la razón por la que en el dafnéfórico para los tebanos (*Parth.* 2), una composición destinada a ser representada en la patria del poeta, se destaca la función de Andesístrota como maestra del coro, mientras que en *O.* 6 y en *I.* 2 el rasgo fundamental compartido por Eneas y por Nicasipo es el de intermediarios, pues se trata de poemas encargados para su representación fuera de la patria del compositor.

Hasta el momento hemos analizado las referencias a la representación del poema actual, pero también son de interés las que nos informan de otras realizaciones corales. Encontramos coros femeninos en *P.* 3, 77-9 (κοῦραι que cantan y danzan por la noche en honor de la diosa Madre y de Pan), *Pae.* 6, 15-8 (κόραι nuevamente que cantan y bailan en Delfos para el hijo de Leto), *P.* 10, 38-9 (coros de παρθένων que se agitan por doquier en el país de los hiperbóreos). Los términos mencionados indican la edad aproximada de las coreutas: se trata de muchachas.

En varias ocasiones aparece representada la danza de ciertas divinidades: discutida¹⁵⁸ en el caso de las Horas (*O.* 4, 1-3), canto y danza del coro de las Musas en *P.* 3, 88-91, *N.* 5, 22-5 (dispuestas en círculo cantan en el Pelión al son de la forminge de

¹⁵⁸ Véase nuestro comentario al pasaje y la bibliografía allí citada (T 139).

Apolo, que actúa como corego). De manera general se dice (O. 14, 8-9) que ni siquiera los dioses dirigen coros sin la presencia de las Gracias.

La falta de contexto suficiente es la nota característica de fr. 112 (Λάκαινα μὲν παρθένων ἄγέλα), referencia a un coro espartano de muchachas, y de 70c (Dith. 3), 16, alusión a los fatigosos ejercicios de los coros (πόντοι χορῶν).

En los textos de Baquilides encontramos los siguientes pasajes alusivos a la representación del poema en que aparecen: 9, 102-4; 11, 9-12; 13, 190-2; 17, 130-2. En dos de ellos se indica la composición del grupo coral mediante un genitivo: "cortejos de jóvenes" (κῶμοις νέων) se dice en 9, 103-4, versos que cierran la oda, y "cortejos de jóvenes de hermosos miembros" (εὐγυίων ... νέων κῶμοι) en 11, 10-2, referencia situada en la parte de actualidad anterior al mito. En 13, 190-2 hay una exhortación al canto y la danza dirigida a los integrantes del coro (ὦ νέοι), también jóvenes de sexo masculino. En 17, 130 se hace referencia a la patria de los componentes del grupo coral: "con los coros de los ceyos" (χοροῖσι Κηϊών). Como puede verse, los pasajes baquilideos relativos a agrupaciones corales que interpretan epinicios (9, 102-4; 11, 9-12; 13, 190-2) dan testimonio únicamente de la existencia de coros masculinos de jóvenes para tales representaciones.

Aunque 6, 1-9 no es en sentido estricto referencia a la composición actual, pues alude a celebraciones de tiempos pasados, el contexto en que se inserta permite interpretarla en un sentido más

lato haciéndola extensiva a la situación presente: "Lacón obtuvo del muy poderoso Zeus con sus pies en la desembocadura del Alfeo la mejor gloria de ... hazañas por las que antes a Ceos criadora de viñas cantaban entonces en Olimpia por vencer en el pugilato y en el estadio los jóvenes (*νεανῖαι*) de cabelleras cubiertas de coronas". Se trata, como veíamos en los pasajes citados anteriormente, de representaciones de epinicios, donde los integrantes del coro son jóvenes de sexo masculino. Añade este pasaje la alusión al adorno de coronas sobre el cabello de los coreutas. Lamentablemente no disponemos de otros testimonios en este sentido, por lo cual no podemos determinar si se trata de un ornamento habitual en el coro del epinicio o es meramente ocasional.

Bacch. 11, 110-2 ("Y ellas al momento santuario y altar construyeron, y lo tiñeron con sangre de ovejas e instituyeron coros de mujeres") es un pasaje encuadrado en la parte mítica del epinicio, alusivo a la institución de coros femeninos en acción de gracias a Ártemis Apaciguadora. También es mítica¹⁵⁹ la referencia 17, 128-9: se trata del coro improvisado de los jóvenes atenienses que celebran el feliz regreso a la nave de su compañero Teseo ("Y los jóvenes (*ἡῖθεοι* ... *νέοι*) a su lado entonaron un peán (*παῖανιξαν*) con amable voz").

¹⁵⁹ Tanto c. CALAME (1977) I, p. 64, n. 29 y p. 149 como B. ZIMMERMANN (1989), p. 85 sostienen, apoyándose en la fusión de planos relato mítico-actualidad, la representación del poema a cargo de un coro femenino y de otro masculino. Cf. nuestro comentario al pasaje (T 265).

Igualmente nos informa de la existencia de coros femeninos 13, 83-95: "Pero tu gloria alaba también una orgullosa muchacha (κόρα) ... que con los pies frecuentemente como cervatillo sin pena hacia las riberas floridas con ligereza salta con sus vecinas, muy ilustres compañeras (ἀγακλειταῖς ἑταίραις): y ellas, coronadas del festivo adorno local de purpúreas flores y caña, las muchachas (παρθέναι) cantan y danzan en honor de tu hijo, Señora de una tierra acogedora de todos". No podemos determinar a qué género se alude en estos versos en que tanto interés se muestra por la ligereza de movimientos, asociada aquí a la juventud femenina. Merece destacarse el término ἑταίραις, descriptivo de la relación entre las integrantes de coro, así como el adjetivo que lo acompaña (ἀγακλειταῖς), que indica probablemente la elevada extracción social de las muchachas¹⁶⁰. Esta referencia, en la que precisamente aparece implicado un coro femenino, es bastante más pródiga en detalles que las restantes menciones de grupos corales en los textos de Baquílides: si bien en 6, 9-10 se mencionaba las coronas de los coreutas, aquí se llega incluso a describirlas ("festivo adorno local de purpúreas flores y caña").

Bacch. 16, 11 alude a coros de delfios (χοροὶ Δελφῶν) que entonan peanes junto al templo de Apolo.

Está totalmente falto de contexto fr. 61, donde se alude a la disposición de un coro femenino con el participio τελλόμεναι.

¹⁶⁰ Rasgo común seguramente en la composición de los coros: E. STEHLE (1997), pp. 22-5.

Una vez revisada la información que suministran los textos de Safo, Alcmán, Píndaro y Baquílides respecto a la composición y organización del coro o del grupo poético conviene resaltar los aspectos fundamentales a modo de recapitulación y comparar las visiones distintas que nos ofrecen.

La poesía de Safo se produce en el seno de una comunidad, de un grupo formado y unido en torno a dicha actividad, hecho que propicia que las referencias más que al momento mismo de la representación aludan a escenas, instantes y vivencias compartidos por la comunidad. En los poemas aparecen destacadas ocasionalmente muchachas concretas, pero nada nos autoriza a suponer que actúen como coregos. Los textos, escasos y fragmentarios, dejan translucir, sin embargo, la imagen de un grupo de muchachas estrechamente unidas entre sí y especialmente vinculadas a la poetisa.

Los partenios alcmánicos ponen de manifiesto una situación totalmente distinta, por más que las alusiones a la belleza de las coreutas, a las relaciones entre ellas y sobre todo con la corego puedan ser semejantes en los poemas de Safo por el ambiente femenino que recrean y la temática homoerótica¹⁶¹. El poeta, aunque próximo, no participa en la vida del grupo coral -o al menos no nos consta a partir de los textos conservados-, ni tampoco interviene en

¹⁶¹ Sobre este particular cf. B. GENTILI (1976) 59-67 y (1989b), pp. 101-25. Radicalmente en contra de comparar y explicar el grupo sáfico sobre la base de los partenios alcmánicos se muestra H.N. PARKER (1993), pp. 325-31 esp.

sus actuaciones¹⁶². Las referencias muestran al coro en el momento de la representación, de la actualización del poema: el interés se centra en la *performance* de la composición, en un presente convertido en universo referencial, casi una dramatización lírica¹⁶³; el grupo como tal no tiene tanta relevancia, si bien es cierto que encontramos alusiones a la tarea pedagógica de la corego (fr. 149), una función que también se destaca en un partenio de Píndaro (*Parth.* 2, 67-72). El motivo de la autodescripción¹⁶⁴ del coro asume una preponderancia indiscutible en los partenios de Alcman, aunque en parte debe considerarse rasgo característico del género por cuanto la autodescripción es también más intensa en los partenios de Píndaro en relación con el resto de sus composiciones.

Al corego en los textos del tebano le corresponde el mismo lugar en la jerarquía y organización del coro que le asigna

¹⁶² La única indicación al respecto es fr. 90, donde se lamenta de la vejez que le impide unirse al coro. El fragmento, como decíamos anteriormente, indica la posibilidad general de la actuación del poeta como corego, pero al tiempo la niega expresamente en el caso concreto de su propia representación.

¹⁶³ J. HERINGTON (1985), p. 22, dice respecto a los partenios: "These poems are not just choral lyrics; they are lyric dramatizations of lyrics".

¹⁶⁴ Para la autodescripción del coro como "investidura verbal" que consagra su canto para un cometido semimágico cf. A.P. BURNETT (1998), p. 499.

Alcmán, pero Píndaro añade un elemento nuevo, motivado por el carácter internacional de su producción poética: el personaje que actúa como emisario del poeta -que eventualmente¹⁶⁵ podría coincidir con el corego-, el responsable de que la actuación del coro se ajuste a sus disposiciones.

Lo más destacado de las referencias baquilideas a los coros parece el interés por su composición, por las edades y aspecto de los coreutas. No se nos ha transmitido ninguna alusión al corego.

¹⁶⁵ Así parece en el caso de Nicasipo y de Eneas.

3. INSTRUMENTOS MUSICALES¹⁶⁶.

Nos ocupamos en este apartado de aquellos instrumentos musicales que explícitamente aparecen mencionados en relación con la actividad poética (acompañamiento del canto o, como en el caso particular de la *σάλπιγξ*, incompatibilidad con él). Los analizamos separadamente a partir de los términos que los designan, sin presuponer sinonimias ni denominaciones únicas para cada instrumento, es decir: estudiamos, por ejemplo, en distintos apartados los términos *λύρα* - *φόρμιγξ*, *χέλυσ* - *χελύωννα*. Sólo el propio uso de cada uno de estos vocablos permitirá determinar si se trata de nombres de objetos distintos o de expresiones sinónimas.

Nuestro *corpus* de referencias es, como señalábamos en la introducción, bastante heterogéneo; la transmisión desigual y selectiva de la producción de los distintos líricos obliga a ser cautelosos en las conclusiones. En el apartado de los instrumentos musicales, habida cuenta de las limitaciones que indicamos, constatamos que se da un panorama muy diverso según el poeta que abordemos: desde la total falta de menciones en Estesícoro y Corina,

¹⁶⁶ Para una información bibliográfica sobre este tema y en general respecto a la música griega antigua remitimos a A.J. NEUBECKER (1990). Por nuestra parte, en lo referente a instrumentos musicales, hemos tenido en cuenta especialmente las siguientes obras: A. BARKER (1988), C. COMOTTI (1986) [1977], B. GENTILI - F. LUISI (1995), D. LOSCALZO (1989), M. MAAS - J. McINTOSH SNYDER (1989), O.C. STEINMAYER (1985), L. STELLA (1984) y M.L. WEST (1992).

prácticamente nula referencia en Simónides a las proporcionalmente abundantes menciones en Píndaro, Safo, Alcmán y Anacreonte, pasando por la representación relativamente frecuente en Íbico, discreta en Alceo y escasa en Baquílides. No parece fortuito que precisamente en esos autores en que es mayor el número de referencias en relación a los textos conservados (Píndaro, Safo, Alcmán, Anacreonte) se dé también más variedad de instrumentos musicales: sumados uno y otro dato son indicio de mayor interés por parte de estos poetas en el aspecto instrumental en concreto y musical en general de sus composiciones.

Un motivo común a buena parte de las menciones de instrumentos musicales es el afán ~~por dar~~ una caracterización melódica: aunque no se llega a individualizar con suficiente nitidez cada uno de ellos, sí se resalta una serie de rasgos positivamente valorados: la variedad de posibilidades sonoras, la dulzura, la claridad y distinción del sonido. Los términos son aún imprecisos, pero su frecuente presencia es indicativa de una búsqueda, de un esfuerzo por hallar expresiones más ajustadas.

El estudio contextual de las referencias se realiza pormenorizadamente; por eso estimamos oportuno reseñar ahora una serie de aspectos que siendo relevantes por su frecuencia, transcendencia, relación con otras facetas del quehacer poético, pudieran pasar, sin embargo, inadvertidos, ocultas las sendas que nos guían y confundidos árboles con bosques. Casi todos los instrumentos mencionados están asociados al canto; la mayor parte de éstos aparece

en referencia a la actualidad de la representación, lo cual, unido a declaraciones explícitas al respecto por parte del poeta, nos permite conocer la distribución por géneros de cada uno de ellos. Dentro de estas referencias a la *performance* del poema concreto se destaca por frecuencia e interés estructural el grupo de las transicionales, las situadas en las "junturas" de la composición, lugares que tienden a reservarse en la lírica coral a las declaraciones sobre materia poética. Esta ubicación tienen algunas exhortaciones a "tomar", "alzar", "despertar", "tocar" los instrumentos que tal vez -faltan datos que permitan asegurarlo- podríamos llamar "doblemente transicionales" por cuanto pudieran suponer no sólo un cambio temático¹⁶⁷, sino también en la propia representación: paso de una parte sin acompañamiento instrumental a otra con él, preludio instrumental previo a un nuevo tema, cambio en movimientos o disposición del coro, etc. El ensamblaje trasciende a veces las necesidades meramente técnicas: nos referimos a ese curioso fenómeno -no exclusivo del teatro y del ceremonial religioso- de fusión de recuerdo y vivencia, plano mítico y actualidad de la celebración, que en el caso de los instrumentos musicales se concreta en la mención de aquéllos comunes a ambos planos.

3.1. Instrumentos de cuerda.

Instrumentos de cuerda son los mencionados con los términos *φόρμιγξ* (Pind. O. 1, 17; O. 3, 8; O. 7, 12; O. 9, 13; P. 1,

¹⁶⁷ Éste es el único motivo que señalan M. HEATH y M.R. LEFKOWITZ (1991), pp. 179-80.

1; P. 1, 97; P. 2, 71; P. 4, 296; N. 4, 5; N. 4, 44; N. 5, 24; N. 9, 8; I. 2, 2; I. 5, 27; fr. 59, 9; 58, 7 M. CANNATA FERA; fr. 140 a, 61; Bacch. 14, 13), λύρα (Sapph. 103, 9; Pind. O. 2, 47; O. 6, 97; O. 10, 93; P. 8, 31; P. 10, 39; N. 3, 12; N. 10, 21; N. 11, 7; fr. 215 a, 9), χέλυσ (Sapph. 118, 1) o χελύννα (Sapph. 58, 12), κίθαρις (Alc. 41, 15 y probablemente 38b, 3; Pind. P. 5, 65; Pae. 12, fr. 52m (d), 2), μάγαδις (Alc. *addendum* E.M. VOIGT; Alcm. 144 y Anacr. 374, 2), βάρβιτος, βάρομος o βάρμος (Sapph. 176 = Anacr. 472; Alc. 70, 4; Bacch. fr. 20 B, 1; fr. 20 C, 2) y πηκτίς (Sapph. 22, 11; 156, 1; Alc. 36, 5; Anacr. 373, 3; 386; Pind. fr. 125, 3). A la acción de tocar el bábuto es alusivo βαρβι[τί]ξαι (Pind. fr. 124d). Derivadas de κίθαρις son las formas verbales κισαρίσδην (Alcm. 143) y κιθαρίζων (Pind. N. 4, 14) y κισαριστάν (Alcm. 137). φόρμιγξ constituye la base de los compuestos χρυσοφόρμιγξ (Simon. 511 (a), 5), ἀναξιφόρμιγξ (Pind. O. 2, 1; Bacch. 4, 7-8), ποικιλοφόρμιγγος (Pind. O. 4, 2) y κλυτοφόρμιγξ (Bacch. 1, 1); el nombre que recibe el instrumentista es φορμιγκτάς, aplicado a Orfeo (Pind. P. 4, 176). Λύρα aparece como segundo término del compuesto κερκολύρα en Alcm. 196 y en εὐλύρα (Sapph. 44, 33; Bacch. fr. 20 B, 50). Alc. 303 A a, 4-7 alude a un instrumento de cuerda tocado con el plectro.

A modo de introducción podemos decir que la cuerda es la más próxima al canto y la que cuenta en nuestros textos con una mayor variedad instrumental. Propia de la monodia y de la lírica coral, está representada en diversos géneros a través de los instrumentos adecuados a cada uno de ellos. Esa cercanía de la que hablamos se

manifiesta en las frecuentes alusiones al gesto de "tomar" la lira, péctide, bárbito ..., en la ocasional referencia a coregos provistos de lira y de modo especial en los "diálogos" (apóstrofes) del poeta con el instrumento. La tradicional vinculación de la cuerda con la palabra poética hace que por metonimia un instrumento de esta familia pueda convertirse en representación de la poesía.

3.1.1. Forminge.

En dos ocasiones se alude al instrumento denominado *forminge* como provisto de siete cuerdas¹⁶⁸ (τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς θέλων / ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου / φόρμιγγος ἀντόμενος, "Ten a bien contemplar el de Cástor de cuerdas eolias saliendo al encuentro de la gracia de la *forminge* de siete cuerdas", Pind. P. 2, 69-71; φόρμιγγα ἑπτάγλωσσον Pind. N. 5, 24 se dice del instrumento que tocaba Apolo en medio del coro de las Musas). Tanto en el caso de ἑπτακτύπου como en el de ἑπτάγλωσσον la mención del número de cuerdas de la *forminge* es indirecta: metonímica en el primero y metafórica en el segundo.

Hemos de suponer, a juzgar por Pind. O. 1, 17-8 ("Pero toma de la escarpia la *forminge* doria"), que el instrumento generalmente estaría colgado de la pared mediante una percha o escarpia, fácilmente dispuesto para su uso¹⁶⁹.

¹⁶⁸ M.L. WEST (1992), pp. 62-3, indica que aunque el número más común de cuerdas era siete, existen ejemplos de otros.

¹⁶⁹ Excesivamente fragmentario para ser recogido en nuestro *corpus* de referencias al quehacer poético, pero tal vez ilustrativo de esta

En los textos conservados no encontramos ninguna referencia al material utilizado para su fabricación¹⁷⁰, ni tampoco información acerca de su origen, invención o adaptación.

Es significativo el interés que demuestra Píndaro por su belleza formal al calificarla como *δαίδαλέαν*¹⁷¹ (P. 4, 296). En este sentido hemos de hacer notar que el adjetivo se aplica precisamente a la forminge, no a la lira, lo cual no constituye un indicio de distinción de dos instrumentos, pero sí puede sugerir que la forminge es el término elevado, el de la tradición más venerable, el que corresponde, por tanto, a una lira especialmente hermosa, trabajada con todo primor artesanal y elaborada con los más preciosos materiales.

En cuanto al modo de tocarla y a la producción del sonido, son de interés los siguientes pasajes: Pind. P. 4, 296, donde la presencia del verbo *βαστάζων* indica que el instrumentista sostiene la forminge en sus manos; Pind. O. 9, 13 (*φόρμιγγ' ἑλελίζων*) y Pind. P. 1, 4 (*ἑλελιζομένα*), en alusión a la vibración de las cuerdas; más explícita respecto a la manera de tocar este instrumento es la

costumbre es el pasaje Simon. 519, fr. 41, 3 (*ἄν]αξ ἀπὸ πασσαλο[*): cf. I.C. RUTHERFORD (1990), p. 183.

¹⁷⁰ *Χρυσέα* en Pind. P. 1, 1 no alude al material de construcción de la forminge, sino a sus cualidades divinas, excelentes.

¹⁷¹ También Homero (*Il.* 9, 187) llama así a la de Aquiles.

referencia de Pind. N. 5, 24 (χρυσέωι πλάκτρωι): Apolo pulsaba las cuerdas en medio del coro de las Musas con la ayuda de un plectro.

En varias ocasiones se deja constancia de las diversas posibilidades melódicas del instrumento: así en Pind. N. 5, 25 (ἄγειτο παντοίων νόμων) es el dios Apolo el que dirige toda clase de sonos; los adjetivos ποικιλοφόρμιγος (Pind. O. 4, 2) y ποικιλόγαυν (Pind. O. 3, 8 aplicado a φόρμιγγα) recogen esta misma idea de variedad sonora. Específicamente se alude a una "armonía lidia"¹⁷² en Pind. N. 4, 44-6 ("Acaba de tejer, dulce forminge, y al instante, con armonía lidia este canto amado para Enona y Chipre"). Hay quienes¹⁷³ ven una referencia a un tipo melódico en Pind. P. 2, 69-71.

El carácter agradable del son de la forminge, representativo en realidad de la música en general, es capaz de deleitar incluso en el más allá a las almas privilegiadas de algunos muertos (Pind. 58, 7 M. CANNATÀ FERA: τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται, "Otros se deleitan con las forminges"). Puede decirse que su música acompaña situaciones de tranquilidad de espíritu, de paz, de vida placentera: así, cuando Píndaro describe la nostalgia del desterrado Demófilo, presenta entre otras escenas añoradas el tocar la forminge en paz (Pind. P. 4, 295-8: "y sosteniendo una bien labrada forminge,

¹⁷² Para la interpretación de la expresión λυδίᾳ σὺν ἁρμονίᾳ remitimos al apartado que dedicamos a metros, modos y tipos melódicos y a la bibliografía allí citada.

¹⁷³ Téngase en cuenta las diversas opiniones recogidas en el comentario a dicho pasaje (P. 2, 69-71: T 150).

entre los sabios ciudadanos, alcanzar la paz, sin procurar daño a nadie y sin sufrirlo él de parte de sus conciudadanos"). Bacch. 14, 12-3 señala precisamente que es inadecuado utilizarla en contextos guerreros: "ni en las batallas cargadas de dolor se ajusta la voz de la forminge (φόρμιγγος ὀμφά)". En Pind. P. 1, 5-12, donde la áurea forminge representa en realidad a la música, a la poesía, se describen por extenso los efectos de sus sonos: apaga el rayo de Zeus, adormece a su águila sagrada, acompaña el descanso de Ares, encanta, merced a la sabiduría de Apolo y de las Musas, incluso a las mentes de los dioses.

Explícitamente se cita la asociación de la música de la forminge con el canto en los siguientes pasajes: Pind. N. 5, 22-5, donde Apolo, provisto de forminge de áureo plectro, dirige, situado en medio de ellas, al coro de las Musas que canta en el Pelión; *κοινανία μαλθακά* llama Píndaro a la unión de su música con los cantos de muchachos en P. 1, 97-8; con la expresión *εὐλογία φόρμιγγι συνάορος* (Pind. N. 4, 5) se pone de manifiesto la idoneidad del instrumento para acompañar composiciones de carácter encomiástico; de Pind. O. 2, 1 (*ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι*) se deduce la relación de subordinación de la música de la forminge respecto al canto¹⁷⁴ (en los

¹⁷⁴ B. GENTILI (1995), p. LXX y (1989b), p. 34, interpreta esta expresión como adecuación de la melodía a la cadena verbal y entiende que ésa sería la práctica común en los primeros decenios del siglo V en lo que a relación palabra-música se refiere: la música consistía en melodías simples que se fundaban en la estructura rítmica del

epinicios es acompañante del canto, actúa en función suya). Unida a él y a las flautas aparece en Pind. O. 3, 8-9: "Que mezcle convenientemente para el hijo de Enesidamo la forminge de variadas voces, el sonido de las flautas y la disposición de las palabras".

La asociación forminge-canto-danza se hace explícita en Pind. N. 5, 22-5, la descripción del famoso coro de las Musas dirigidas por Apolo, donde la mera presencia de la palabra χορός puede sugerir por sí misma la danza; igualmente, bailen o no¹⁷⁵, sí evolucionan al menos al son de un canto "de variada forminge" las Horas de Pind. O. 4, 2 (ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος αἰδᾶς ἑλίσσόμεναι). Más evidente resulta la relación que nos ocupa en Pind. P. 1, 2-4: el paso de danza con el que comienza el esplendor de la fiesta atiende a la forminge, a cuyas señas al acometer los preludios (ἄμβολας) de los προοιμίων ἄησιχόρων también obedecen los cantores, es decir, la música del instrumento sirve de guía a la danza y al canto: al preludeo instrumental (ἄμβολας) sigue el canto y la danza del coro. El canto acompañado de la música instrumental (de la lira o forminge) se presenta como elemento director de la actividad coral. Aunque el pasaje presenta problemas para la interpretación de los términos προοιμίων y ἄμβολας¹⁷⁶, a juzgar por los usos de ambos vocablos en los

verso.

¹⁷⁵ Para la discusión de este motivo véase el comentario del pasaje (T 136).

¹⁷⁶ Cf. G. COMOTTI (1989), pp. 109-10, para una breve exposición de

textos pindáricos, entendemos que tanto con uno como con otro se indica en su acepción más general la idea de comienzo¹⁷⁷. Atendiendo aquí al contexto y ciñéndonos a los datos que nos proporciona nuestro *corpus* textual optamos por la interpretación más económica, la alusión a la propia composición: "proemio" es el inicio del canto coral y ἄμβολά el del proemio, probablemente un preludio musical¹⁷⁸.

En cuanto a la unión con otros instrumentos musicales en nuestro *corpus* de textos sólo hay constancia de la asociación de la forminge con el aulós (Pind. *O.* 7, 11-2; *N.* 9, 8-9; *I.* 5, 27-8; explícitamente unida la música de ambos también a la palabra en *O.* 3,

opiniones diversas.

¹⁷⁷ Para ἄμβολά cf. por ejemplo O. KOLLMANN (1989), p. 56. M. COSTANTINI - J. LALLOT (1987), 13-27, presentan un análisis exhaustivo de los usos del término προοίμιον: consideran que en este pasaje y también en Pind. *P.* 7, 1-2 está empleado metafóricamente mientras que en *N.* 2, 3 tendría el sentido técnico de "himno preliminar". Estamos de acuerdo, si bien matizaríamos que en este último caso se añade un uso figurado por cuanto se está comparando la costumbre rapsódica de comenzar con un himno a Zeus con el primer éxito deportivo del vencedor: el triunfo en el recinto de Zeus Nemeo (3-5).

¹⁷⁸ En contra F. CASSOLA (1975), p. XIII, quien considera ἄμβολά la parte, el exordio con respecto al proemio, el todo, es decir la *Pítica* 1.

8-9). Todos estos pasajes son de carácter encomiástico, ya se trate de referencias a la actualidad de la composición (*O.* 3, 8-9; *N.* 9, 8-9), ya de otras de valor general (forminges y flautas en honor de hombres de acreditados méritos: *O.* 7, 11-2; *I.* 5, 27-8).

La esfera de influencia de la forminge no se limita al mundo de los mortales, sino que se extiende, como vimos anteriormente, al de los dioses (*P.* 1, 5-12). Es el instrumento de Apolo (Pind. *P.* 1, 1-2; *N.* 5, 22-5); gracias a la sabiduría de las Musas y del hijo de Leto hechizan sus flechas incluso a las mentes de los inmortales (Pind. *P.* 1, 12). Aunque el pasaje es fragmentario, vemos que en Pind. fr. 140a, 60-1 se invoca al dios en relación con el sonido del instrumento (λιγυσφαράγων κλυτὰν ἄν- / τά, Ἑκαβόλε, φορμίγγων). Χρυσοφόρμιγξ ("de áurea forminge") es el epíteto que recibe el dios en Simon. 511 (a), 5. De parte de Apolo se incorpora a la expedición de los Argonautas Orfeo, el muy afamado tañedor de forminge (*P.* 4, 176-7). Pero esta propiedad del dios no le pertenece de manera exclusiva, sino que en la esfera divina es compartida con las Musas. Así se dice claramente en Pind. *P.* 1, 1-2 (χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων σύνδικον Μοισᾶν κτέανον) y Pind. *P.* 1, 12. Al coro de dichas divinidades dirige mediante este instrumento el Flechador en Pind. *N.* 5, 22-5. "Subir al carro de las Musas de áurea diadema provistos de forminge" es el circunloquio metafórico del que se sirve Píndaro en *I.* 2, 1-2 para designar a los poetas. En los textos de Baquilides dos de las tres menciones del instrumento aparecen precisamente en relación con las Musas: el adjetivo

κλυτοφόρμιγγες ("famosas por la forminge") se aplica en 1, 1 a las Piérides, hijas de Zeus, en la invocación inicial del poema. Con ἀναξιφόρμιγγος ("señora de la lira") se califica en 4, 7-8 a Urania.

La más simple y fría estadística muestra que la forminge es el instrumento de cuerda preferido por Píndaro, que ocasionalmente aparece en los poemas de Baquílides y está prácticamente ausente de los textos conservados de otros líricos.

Solamente en algunas ocasiones la mención de la forminge es una auténtica referencia a la representación actual de la composición en la que aparece. Así sucede en Pind. O. 1, 17-8, donde, a punto de cerrar el elogio inicial a Hierón y dar comienzo al relato mítico, el poeta se exhorta a sí mismo a tomar el instrumento dorio para celebrar la victoria olímpica; en Pind. O. 3, 8, propiamente una breve descripción de las labores poéticas a las que obliga el encargo de Terón; en Pind. N. 9, 8-9, donde la exhortación a alzar forminge y aulós da paso al mito; Pind. N. 4, 44-6, mención enmarcada en un pasaje de transición entre distintos relatos míticos, en que el poeta, dirigiéndose a la forminge, le solicita que teja τόδε μέλος; Pind. O. 9, 13, referencia a la representación en tanto se alude a la celebración actual de la victoria de Efarmosto en la lucha, tiene además valor metafórico por cuanto "hacer vibrar la forminge" es equivalente de "celebrar mediante la poesía, la música".

Difícil de clasificar resulta la mención de P. 2, 69-71, que, enmarcada dentro del elogio y las recomendaciones dirigidos a

Hierón, aludiría, según unos, a la propia composición en que aparece, según otros, a un poema pindárico distinto de éste¹⁷⁹.

Pertenecen a pasajes mitológicos, ajenos en principio a la actualidad de la representación las referencias Pind. N. 5, 22-5 (breve descripción del coro de las Musas dirigidas por Apolo que inicia la transición a un nuevo motivo legendario) y Pind. P. 4, 176 (mención ubicada en la narración mítica del *φορμιγκτάς* Orfeo, enviado de parte de Apolo a la expedición de los Argonautas). En una referencia mitológica (perteneciente a su vez a la invocación inicial a Zeus) se encuadra el adjetivo *ποικιλοφόρμιγος* (Pind. O. 4, 2).

En otros casos el nombre de la forminge no alude a la celebración actual, ni se inscribe en relatos legendarios: el pasaje Pind. I. 5, 27-8 (que sirve de paso a menciones míticas) constata la pervivencia del recuerdo de los buenos guerreros del pasado a través de repetidas celebraciones musicales en las que los poetas emplean forminges y flautas; en Pind. P. 4, 295-6 el instrumento es imagen evocadora de las artes de la paz. Y es que incluso tras la muerte, en el más allá, puede deleitar a algunas almas beneméritas (Pind. 58, 7 M. CANNATA). Valor genérico, no exclusivo de la composición concreta, tiene el adjetivo *ἀναξιφόρμιγες* aplicado a *ῥῆμοι* en Pind. O. 2, 1. Bacch. 14, 12-3, pasaje perteneciente a un epinicio y situado en la parte de actualidad inicial, constituye una afirmación de carácter general. Bacch. 1, 1 y Bacch. 4, 7-8 presentan simplemente adjetivos aplicados respectivamente a las Piérides y a Urania.

¹⁷⁹ Cf. comentario al pasaje (T 150).

El instrumento aparece utilizado metonímicamente (como representación de la música y de la poesía) con gran frecuencia en los poemas pindáricos: así hemos de entender las *φόρμιγγες ὑπορόφιαι*¹⁸⁰ que no acogen a Fálaris en *P.* 1, 97, la *ἄδυμελεῖ φόρμιγγι* con que la Gracia vivificadora atiende en repetidas celebraciones unas veces a unos hombres, otras a otros (*O.* 7, 11-2), la ya señalada perífrasis alusiva a los poetas en *I.* 2, 1-2. Aunque referida al poema en que aparece, la expresión *φόρμιγγ' ἐλελίζων* de *O.* 9, 13 no deja de ser equivalente a "componer una pieza musical". Imposible de clasificar contextualmente bajo un solo parámetro (debido a los diferentes valores de significado y situación que se atribuye al instrumento) resulta *P.* 1, 1-14: comienza el pasaje con un apóstrofe a la forminge y la mención de sus divinos patronos (Musas y Apolo), sigue la descripción del uso que suponemos habitual en las representaciones corales y asimismo en la de la propia *P.* 1, se enumera a continuación los efectos de su música sobre los habitantes del Olimpo (rayo y águila de Zeus, Ares), concluye el pasaje (13-4) asegurando que cuanto no ama Zeus se aterra al escuchar la voz de las Piérides: hemos de ver, por lo tanto, además de los valores ya señalados, un nuevo uso metonímico, que se ve reforzado por la presencia de ciertas imágenes asociadas: como instrumento del dios arquero, dispone de dardos con que encantar a las mentes de los dioses, derrama sobre el águila de Zeus nube de negra faz y la mantiene sujeta a sus corrientes.

¹⁸⁰ Con probables reminiscencias alcaicas: 38 b, 3-5 (T 32).

Es significativo que el poeta se dirija a la forminge, como hemos visto en *P. 1, 1*, comienzo de una de sus composiciones más brillantes, haciendo de ella símbolo poético y excelsa interlocutora suya. El pasaje *P. 1, 1-14* lo dice todo respecto al valor que Píndaro confiere al viejo instrumento, depositario de la tradición musical griega¹⁸¹. Aunque referencia transicional (paso a narraciones míticas), conviene destacar también la invocación (*N. 4, 44*) a la *γλυκεῖα φόρμιγξ*, acompañada del imperativo *ἔξῃφαινε*: se puede comparar con las conocidas invocaciones a la Musa¹⁸² en contextos semejantes, pues se pide no a la divinidad, pero sí al instrumento que le es propio una intervención "aquí y ahora", en el momento de la representación.

3.1.2. *λύρα*¹⁸³.

No encontramos en los poemas transmitidos ninguna noticia respecto al material de fabricación de la lira. Sí se indica

¹⁸¹ Recuérdese su uso en los poemas homéricos.

¹⁸² Cf. G.F. GIANOTTI (1975), p. 124.

¹⁸³ Antes de comenzar el estudio del instrumento designado con este término conviene tener en cuenta la observación de M. MAAS-J. McINTOSH SNYDER (1989), p. 36: la palabra *λύρα* es genérica, se refiere a cualquier instrumento de la familia de las liras, de manera que al discutir las referencias de la literatura arcaica no siempre sabremos qué tipo específico tiene en mente el autor. Por su parte C. DEL GRANDE (1932), p. 5, señalaba junto al uso genérico la designación de un instrumento particular y determinado.

(Pind. *N.* 10, 21-2 *εὐχορδον λύραν*) que se trata de un instrumento de cuerda.

Hay un sólo pasaje que en sentido amplio podría considerarse descriptivo del sonido de la lira, aunque más bien alude a sus efectos en el ánimo del oyente: Pind. *N.* 11, 7, donde aparece el verbo *βρέμεται* con sujeto *λύρα* y *ᾄοιδά*. En razón del contexto religioso debe interpretarse en el sentido emocional (solemnidad) que también tiene *βρομίαν*¹⁸⁴ aplicado a la forminge en Pind. *N.* 9, 8.

Todas las apariciones del término *λύρα* se dan en composiciones pindáricas, excepto Sapph. 103, 9¹⁸⁵ y la glosa *κερκολύρα* (Alcm. 196). Salvo la posible referencia en Pind. fr. 215 a, 9, el resto de las menciones en los textos del tebano se registran en epinicios. El uso de la lira en cantos encomiásticos se explicita especialmente en *O.* 2, 46-7 (dados sus antecedentes familiares conviene que Terón, el hijo de Enesidamo, alcance "los cantos encomiásticos y las liras"), *N.* 10, 21-2 (referencia con función transicional en que se exhorta simultáneamente a alzar la lira y a

¹⁸⁴ o.c. STEINMAYER (1985), pp. 40-1, señala que Homero lo utiliza sólo en símiles que comparan el ruido de la batalla con algunos sonidos de la naturaleza, los de gran volumen y poder, tonos que van desde el más bajo al más alto, capaces de provocar emociones sublimes y de terror.

¹⁸⁵ Para los problemas de clasificación genérica cf. comentario al pasaje (T 15) y la bibliografía que allí se menciona.

prestar atención a las luchas). Su asociación a aquellos cantos que tienen por objeto perpetuar el recuerdo de hazañas y hombres se pone claramente de manifiesto en *O.* 10, 93-4 (lira y aulós "derramarán gracia" para Hagesidamo de Locros incluso después de muerto). La referencia de *N.* 11, 7 parece aludir más bien al canto con acompañamiento de lira en celebraciones de la divinidad (Hestia en este caso).

La lira aparece asociada al aulós en dos ocasiones: *O.* 10, 93-4 (junto con el aulós celebrará a Hagesidamo de Locros tras su muerte) y *P.* 10, 38-9 (referencia mítica alusiva a la presencia de poesía y música en el país de los hiperbóreos: coros de muchachas, voces de liras y sonidos de flautas).

Su relación con el canto es patente en buena parte de las menciones: las ya comentadas de *O.* 2, 46-7 y *N.* 11, 7, la posible, según reconstrucción textual de fr. 215 a, 9 (λύ]ραι τε καὶ ὕμνοις), *P.* 8, 29-32 (εἰμὶ δ' ἄσυχος ἀναθέμεν / πᾶσαν μακραγορίαν / λύραι τε καὶ φθέγματι μαλθακῶι, / μὴ κόρος ἐλθὼν κνίσῃ: "Pero no tengo tiempo para dedicar toda una larga extensión con la lira y la suave voz, no llegue a irritar el exceso"), donde λύραι y φθέγματι no hacen sino designar la propia obra poética, demostrando así el carácter indisoluble de la unión lira-canto en los epinicios; de manera semejante *N.* 3, 10-2: tras solicitar a la Musa que dé comienzo al ὕμνον el poeta se declara dispuesto a comunicarlo mediante lira y cantos.

Sus sonos están mezclados con el canto y la danza: *O.* 6, 96-7, pasaje perteneciente al elogio de Hierón en el que se alude a su celebrada fama y a su patronazgo de las artes poéticas; *P.* 10, 38-9, referencia mítica descriptiva de la actividad musical en el país de los hiperbóreos.

La música de la lira no sólo celebra la gloria de las hazañas humanas hermosas, sino que también participa, como si de un sacrificio o una libación se tratase, en las honras de la divinidad: así sucede en *Pind. N.* 11, 7, donde los sonos del instrumento unidos al canto rinden repetido homenaje a Hestia. Los dioses pueden ser, pues, destinatarios de música y canto; en ellos, concretamente en las Musas, está su origen: en *Pind. N.* 3, 10-2 (ἄρχε δ' οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ, / δόκιμον ὕμνον' ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν δάροις / λύραι τε κοινάσομαι) la lira, al igual que el canto, es instrumento de que se sirve el poeta para hacer común, para entregar a la comunidad (κοινάσομαι) el himno que previamente le ha procurado la Musa; él es intermediario entre Musas y hombres, la lira y el canto son instrumentos de mediación: como el poeta, han de tener algo de divino y de humano al mismo tiempo. También se menciona a la Musa en *Pind. P.* 10, 37-9, que, personificación de la actividad poética, siempre está presente en las costumbres de los hiperbóreos. La posible mención de la lira en *Pind. fr.* 215 a, 9 aparece precedida de una previa del dios Apolo (v. 8) y otra de las Piérides (v. 6). Εὐλύρα es adjetivo aplicado ya desde Safo (44, 33: Ἐκάβολον εὐλύραν) a Febo (*Bacch. fr.* 20 B, 50: εὐλύραι ... Φοί[βωι]).

La lira, como la forminge, se halla proporcionalmente más representada en los textos pindáricos. Está prácticamente ausente de los poemas de Baquílides y cuenta con algunas menciones en líricos anteriores al tebano, lo cual puede indicar -en la medida en que el escaso material con que contamos permite suponerlo- un uso más generalizado del término *λύρα* entre los poetas líricos y una predilección particular de Píndaro por la *φόρμιγξ*.

En la mayoría de los casos se trata de referencias a la representación actual, por más que en ocasiones puedan aparecer otros valores asociados. El pasaje Pind. O. 2, 46-7 se encuadra en el elogio de Terón de Agrigento. Hacia el final de la composición, en la parte de actualidad y en relación con el elogio del vencedor, Hagesidamo de Locros, se sitúa la referencia Pind. O. 10, 93-4: para él, a diferencia de aquellos hombres que llegan al Hades sin celebraciones de cantos, esparcen gracia la lira y el aulós, nutren amplia gloria las Piérides hijas de Zeus. También apuntan a la actualidad de la representación los versos Pind. P. 8, 29-32, utilizados como transición entre el elogio de la isla de Egina y el mito. Valor transicional (interrumpe el catálogo mítico argivo e introduce el elogio de Teeo) tiene igualmente Pind. N. 10, 21-2: el poeta se exhorta a sí mismo a despertar / alzar la lira y ocuparse de las gestas de lucha del homenajeado. Alusivos a la composición y representación de la pieza actual son los versos Pind. N. 3, 10-2, pertenecientes a una extensa invocación a la Musa con la que se inicia el poema.

De aplicación general, no excluyente del contexto de la representación del propio epinicio dirigido a Hierón, es Pind. O. 6, 96-7: incluidas en el elogio de dicho personaje estas palabras (ἄδύλογοι δέ νιν / λύραι μολπαί τε γινώσκοντι) lo presentan a la vez como celebrado y como amante de la producción musical. De la misma manera (referencia general, pero simultáneamente alusión a la representación actual) se podría clasificar el pasaje Pind. N. 11, 7, perteneciente a la invocación a Hestia, divinidad que presidía los pritaneos: en su honor son preceptivos y rituales los cantos acompañados de lira, como el que se representa en esta ocasión con motivo del nombramiento de Aristágoras como prítano.

Pind. P. 10, 37-9 se encuadra en un contexto mitológico.

Difíciles de clasificar resultan: Pind. fr. 215 a, 9 (transmisión deficitaria¹⁸⁶), Sapph. 103, 9 (comienzo de poema de clasificación discutida), Alc. 196 (glosa aislada: κερκολύρα), interesante antecedente en textos líricos de la metáfora del tejido¹⁸⁷.

3.1.3. χέλυσ¹⁸⁸, χελύννα.

Ambos términos, denominaciones de la lira a partir de su invención mítica por parte de Hermes, están representados con este

¹⁸⁶ Cf. nuestro estudio del contexto del pasaje (T 242).

¹⁸⁷ Cf. capítulo dedicado a las imágenes del quehacer poético.

¹⁸⁸ Documentado con el valor "tortuga" sólo en Alc. 359, 4 y en *hMerc.* 33, constituye el caso opuesto a χελύννα, que habitualmente significa "tortuga": cf. H. RODRÍGUEZ SOMOLINOS (1992), pp. 110 y 215.

valor dentro de nuestro *corpus* textual únicamente en dos pasajes sáficos: 58, 12 (φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν: "la sonora lira amiga del canto") y 118 (ἄχι δὲ χέλυ δῖα τμοι λέγετ / φωνάεσσα τδὲ γίνεοτ: "Vamos, lira divina, háblame y cobra voz"). Este último está descontextualizado; el primero pertenece a una composición en que se trata el motivo de la vejez y el canto.

Aunque fragmentaria la referencia de 58, 12 y falta de contexto la de 118, son de gran interés. En ambos casos el nombre del instrumento aparece adjetivado: φιλάοιδον incide en un aspecto, el acompañamiento del canto, sobradamente atestiguado para λύρα y φόρμιγξ; λιγύραν destaca una cualidad musical muy apreciada: la sonoridad, la claridad y distinción del sonido; la presencia de δῖα en Sapph. 118 está con toda probabilidad motivada por la invención divina del instrumento.

Lo más llamativo en estos dos pasajes es el apóstrofe a la lira (fr. 118), testimonio único en Safo de conversación de la poetisa con objetos¹⁸⁹: lo excepcional de este motivo puede relacionarse, a nuestro entender, con la invención divina del instrumento, que Safo quiere recordar con el empleo de δῖα y probablemente también con φωνάεσσα¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Cf. E. CONTIADES-TSITSONI (1990), p. 86.

¹⁹⁰ A propósito de esto recuerda E. CONTIADES-TSITSONI (1990), p. 86, n. 37, la paradoja de la invención de la lira tal como se recoge en Sófocles, *Ichn.* fr. 314, 300 R (θανὼν γὰρ ἔσχε φωνήν, ζῶν δ' ἄναυδος

En vista de las connotaciones del término, especialmente en el pasaje recién comentado y de su ausencia en los poemas conservados de los otros líricos -en la medida en que los avatares de la transmisión permiten hacer suposiciones- pensamos que Safo lo utiliza en alusión más o menos directa al origen divino del instrumento, dicho con otras palabras: en relación a *λύρα* es el término marcado de la oposición. La exigüidad de testimonios no permite asegurarlo, pero sí sospechar que en cierto modo Safo hace un empleo de los términos *χέλυσ* y *χελύοννα* semejante al de Píndaro respecto a *φόρμιγξ*: son las denominaciones poéticas, sugerentes y elevadas de la lira, las que con más frecuencia aparecen adjetivadas, personificadas y convertidas incluso (Sapph. 118 y Pind. *P.* 1, 1, *N.* 4, 44-6) en interlocutoras del poeta.

3.1.4. Cítara.

El término *κίθαρις* aparece en los textos alcaicos (38 b, 3¹⁹¹ y 41, 15) en poemas de carácter simposíaco: Alc. 38 b, 3-5, pasaje muy fragmentario, alude a la participación (*πεδεχ*[, v. 5) en una actividad que se desarrolla bajo techo (*ὑ*] *πωροφίωνι*[, v. 4).

En Pind. *P.* 5, 65, verso enmarcado en un contexto mítico, el poeta cita las distintas actividades tuteladas por Apolo

¹⁹¹ ἦν ὁ θήρ) y en *himn. Merc.* 38 (ἦν δὲ θάνηις τότε κεν μάλα καλὸν ἀείδοις).

¹⁹¹ Por lo fragmentario del texto podría pensarse igualmente en el verbo.

(πόρεν τε κίθαριν). En un pasaje totalmente fragmentario (Pind. *Pae.* 12 (d), 2), cuyo contenido no es posible reconstruir, encontramos aislada esta misma palabra: κίθαριν.

Pind. *N.* 4, 13-6 (εἰ δ' ἔτι ζαμενεῖ Τιμόκριτος ἄλιωι / σὸς πατήρ ἐθάλπετο, ποικίλον κιθαρίζων / θαμά κε, τῶιδε μέλει κλιθείς, / ὕμνον κελάδῃσε καλλίνικον), pasaje que no recoge el nombre del instrumento, sino el verbo correspondiente¹⁹², indica la función de acompañar al canto: si viviera Timasarco, el padre del vencedor, entonaría muchas veces el himno por la victoria de su hijo, siguiendo la composición pindárica (τῶιδε μέλει κλιθείς) con variados sonos (ποικίλον). Del pasaje no se infiere si se alude a representaciones públicas o privadas. En el descontextualizado pasaje alcmánico fr. 143 (ἔρπει γὰρ ἅντα τῷ σιδάρῳ / τὸ καλῶς κισαρίσδην) el verbo parece indicar en general la actividad poética asociada a la música¹⁹³, comparada con la práctica guerrera (σιδάρῳ).

Κισαριστάν designa en Alc. 137 ("cuántas muchachas hay entre nosotras elogian al citarista") al corego¹⁹⁴ que a los sonos del instrumento de cuerda dirige a las coreutas.

¹⁹² M. MAAS - J. McINTOSH SNYDER (1989), p. 30 señalan que en época arcaica el verbo significa "tocar un instrumento de cuerda de cualquier tipo".

¹⁹³ En contra L.A. STELLA (1984), p. 28: alusión exclusiva a la música.

¹⁹⁴ M. MAAS - J. McINTOSH SNYDER (1989), p. 31 consideran probable que Alcmán se refiera a personas como él mismo.

3.1.5. Bárbito.

Los poemas de Baquilides nos ofrecen ciertos datos descriptivos: fr. 20 B, 1-3 nos informa indirectamente de que tiene siete cuerdas¹⁹⁵ (ἐπτάτονον: "de siete tonos") al tiempo que se da a entender que el bárbito está generalmente colgado de la pared mediante una escarpia ("Bárbito, no detengas más, guardando la escarpia (πάσσαλον φυλάσσω), la sonora voz de siete tonos"), de manera semejante a la forminge pindárica (O. 1, 17-8.).

Según Píndaro (fr. 125), Terpandro inventaría¹⁹⁶ (εὗρεν πρῶτος) el bárbito a partir de su conocimiento de la péctide lidia.

Las dos referencias baquilideas destacan la claridad y distinción del sonido¹⁹⁷: mediante la expresión λιγυρὰν ... γᾶρυν en fr. 20 B, 2 y con el adjetivo λιγυαχέα en fr. 20 C, 1.

¹⁹⁵ M.L. WEST (1992), p. 58, señala que éste es el número más común, pero no el único posible, según las representaciones de la cerámica, que muestran bárbitos con cinco o seis cuerdas.

¹⁹⁶ Adaptador o introductor del instrumento en el mundo griego, como indica B.A. VAN GRONINGEN (1960), p. 114.

¹⁹⁷ Ése es el valor que M. MAAS y J. McINTOSH SNYDER (1989), p. 124 asignan a λιγύς y sus derivados cuando se aplican al bárbito; en general M.L. WEST (1992), p. 42 entiende que la cualidad esencial expresada por λιγύς es la claridad y pureza del sonido. Tratándose de un instrumento de cuerdas largas, como es el bárbito, la entonación ha de ser grave: cf. C. COMOTTI (1986) [1977], p. 19.

Las menciones más antiguas del bárbito en los poetas líricos que estudiamos aparecen en la glosa Sapph. 176 (= Anacr. 472) y en Alc. 70, 3-5 (se divierte participando del banquete ... bárbito (*βάρμος*) entre vanos compañeros banqueteándose con ellos ..."). Como bien señalan M. MAAS y J. McINTOSH SNYDER¹⁹⁸, la alusión a Terpandro, las referencias de Safo y Alceo -poetas los tres de Lesbos- y la de Anacreonte de Teos sugieren, junto con la posible etimología frigia del nombre, que este tipo de lira fue introducido en la cultura griega hacia s. VII a.C. tomado de algunos vecinos del Este.

El contexto del fragmento alcaico es claramente simposíaco, carácter que conservan las menciones del instrumento o del verbo correspondiente en líricos posteriores: tanto las referencias de Píndaro (fr. 124 d, (*βαρβι[τί]ξαι θυμὸν ἄμβλυν ὄντα καὶ φωνὰν ἐν οἴνῳ*), "en el banquete tocar el bárbito con el ánimo y la voz embotados por el vino" y fr. 125, "lo halló entonces el primero el lesbio Terpandro, escuchando en los banquetes (*δείπνοισι*) de los lidios el tañer repicante de la alta péctide") como las dos de Baquílides, situadas al comienzo de la composición, (fr. 20 B, 1-3 y fr. 20 C, 1-2) pertenecen a encomios.

Especialmente relevante resulta el hecho de que el poeta se dirija al instrumento en vocativo¹⁹⁹ en Bacch. fr. 20 B, 1-3 ("Bárbito, no detengas más, guardando la escarpia, la sonora voz de

¹⁹⁸ M. MAAS-J. McINTOSH SNYDER (1989), p. 39.

¹⁹⁹ Como antes lo había hecho Safo con la lira (118) y como hace Píndaro con la forminge (N. 4, 44-6 y sobre todo P. 1, 1-14).

siete tonos. Aquí, a mis manos"), exhortando a dar comienzo a la música.

3.1.6. Péctide.

Son seis las menciones de este tipo de arpa, la péctide, en el *corpus* de textos que analizamos. Las de Anacreonte (373, 2-3: "Y ahora toco (ψάλλω) suavemente la amable péctide acompañando (κωμάζων) a la querida"; 386: "Vi a Símalos en el coro con una hermosa péctide") y las de los poetas lesbios (Sapph. 22, 10-3: "...tomando la péctide, mientras de nuevo alrededor de ti, la bella, vuela el deseo"; Sapph. 156, 1: "mucho más dulce que la péctide"; Alc. 36, 5: "con la péctide") nos presentan un instrumento "en uso", acompañante del canto, utilizado en la *performance* de poemas dirigidos a un grupo. Pind. fr. 125 es muestra del interés del poeta por instrumentos foráneos y por el origen de los propios: Píndaro cita la péctide a propósito del origen o adaptación del bárbito, que habría corrido a cargo del lesbio Terpandro: τὸν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν / πρῶτος, ἐν δειπνοῖσι Λυδῶν / ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος. Terpandro adaptaría el bárbito a partir de su observación de la péctide utilizada en los banquetes lidios. El contexto es simposíaco. Resulta interesante, además del sustantivo ψαλμὸν (alusivo, como ψάλλω en Anacr. 373, a la producción del sonido mediante el pellizcado de las cuerdas) la doble adjetivación del instrumento, más técnica que en otras ocasiones: ἀντίφθογγον podría tal vez referirse a su carácter acompañante del canto²⁰⁰, pero más bien

²⁰⁰ O.C. STEINMAYER (1985), p. 33, no lo interpreta en sentido técnico,

lo creemos alusivo a su tonalidad alta, indicada por ὑψηλᾶς, en respuesta a la baja del bárbito²⁰¹.

Aparte de la declaración explícita de Píndaro, la propia ubicación de las menciones en los poemas de Safo, Alceo y Anacreonte pone de manifiesto el origen lidio del instrumento.

3.1.7. Mágadis.

La existencia real de este instrumento (especie de arpa de forma triangular con veinte cuerdas de diversa longitud, pulsada con los dedos, con la particular característica de poder tocar simultáneamente la misma melodía en dos tonalidades distintas con un intervalo de octava) parece dudosa²⁰². De sus escasas menciones (Alc.

sino que piensa en el bárbito inventado "en respuesta" a la péctide, el que habría de ser el instrumento griego apto para banquetes y simposios, en contraste con su propia declaración en p. 17: "As it accompanies the voice, the *pēktis* ... is said to be "in response" to the voice."

²⁰¹ A. BARKER (1988), p. 99.

²⁰² M.L. WEST (1992), p. 73 y especialmente A. BARKER (1988), 96-107. Sostiene BARKER que aunque Anacr. 374 pueda aludir al nombre de un instrumento de veinte cuerdas que se toca pellizcándolas, usos posteriores del término abogan por otro significado, no designación ya de instrumento alguno, sino de una manera de ejecución según la cual un instrumento se toca en la escala más alta, específicamente en respuesta a la melodía de otro.

Addendum V. p. 507: una glosa; Alcm. 144: "apartar la mágadis"; Anacr. 374, 1-2) la de Anacreonte es, a pesar del estado deficitario del texto, la más explícita: dirigiéndose a un joven el poeta dice ψάλλω δ' εἴκοσι / †χορδαῖσι μάγαδιν† ἔχων ("Pulso ¿la mágadis de veinte cuerdas?"). Nuestras referencias, aunque escasas, discutibles y fragmentarias, nos presentan un instrumento de veinte cuerdas cuyo sonido se obtiene pellizcándolas.

Una vez finalizado el estudio de cada uno de los términos conviene retomar el tema que planteábamos al comienzo de este apartado (el posible uso de varios vocablos para la denominación de un mismo instrumento) y que a lo largo de estas páginas hemos tratado parcialmente. La distinción entre "lira" y "forminge" se plantea en Píndaro, único poeta que emplea ambos sustantivos: el primero aparece en nueve ocasiones, mientras que el segundo se menciona diecisiete veces; en los poemas en los que se utiliza la denominación "lira", no se emplea la de "forminge"; respecto a esta última se indica que tiene siete cuerdas, mientras que nada se dice en cuanto al número de ellas en la lira; el término "forminge" está acompañado de adjetivos proporcionalmente en más ocasiones que "lira"; ésta se cita más frecuentemente en referencias a la composición actual, mientras que varias menciones de la forminge son metonímicas. Tales son los datos: a partir de ellos podría pensarse que "forminge" es ya en la lengua de Píndaro una denominación poética y arcaizante, sugerente y elevada, de la lira²⁰³, aunque el que ambos

²⁰³ Así opina o.c. STEINMAYER (1985), s.v.: para Píndaro la forminge se

términos no coexistan en un mismo poema pudiera ser un inconveniente para tal interpretación²⁰⁴.

Algo semejante sucede con los usos sáficos de λύρα y χέλυσ - χελύμνα²⁰⁵. Queda otro término, "cítara", que atendiendo a los contextos en que aparece (Apolo, dios de la forminge, entrega a los hombres la cítara, Pind. P. 5, 65) y al uso genérico de ciertos derivados suyos (κιθαρίζω, κιθαριστής), es en estas referencias otra denominación de la lira, o al menos, eso es cuanto podemos decir a falta de datos que la definan como instrumento diferenciado²⁰⁶.

3.2. Instrumentos de viento.

Encontramos el término αὐλός en los siguientes pasajes: Sapph. 44, 24; Ibyc. S 257 (a) fr. 27, 2; Anacr. 375, 2; Pind. O. 3,

ha convertido en un símbolo o encarnación del espíritu de la música en un instrumento. φόρμιγξ es en la literatura posterior a Homero palabra poética, λύρα y κιθάρα son las de uso habitual en referencia a las liras. Por su parte M.L. WEST (1992), p. 51, considera también que ambas denominaciones corresponden en los poemas pindáricos a un mismo instrumento.

²⁰⁴ Cf. en este sentido C. DEL GRANDE (1932), p. 57, n. 40 (pp. 203-4).

²⁰⁵ Remitimos a su estudio en páginas anteriores.

²⁰⁶ M. MAAS - J. McINTOSH SNYDER (1989), pp. 54-5: κιθάρα, nunca utilizado por Píndaro, pasa a ser término de uso común a finales de s. V a.C., sinónimo de φόρμιγξ (prácticamente fuera de uso, salvo en contextos míticos, sobre todo en conexión con Apolo).

8; O. 5, 19; O. 7, 12; O. 10, 94; P. 10, 39; P. 12, 19; N. 3, 79; N. 9, 8; I. 5, 27; Pae. 3, 94; Pae. 7, 11; fr. 75, 18; fr. 140 b, 3; fr. 140 b, 17; Bacch. 2, 12; 9, 68; 10, 54; fr. 23, 4; Peán 4, 68. El diminutivo αὐλίσκος aparece en Pind. *Parth.* 2 (fr. 94b), 14. El verbo αὐλέω se encuentra en Alcm. 146, 1 y ὑπαυλέω en Alcm. 138 y 142. El nombre del instrumentista, αὐλητήρ, aparece en Ibyc. 166, 5 S. En cuatro ocasiones (Pind. O. 10, 84; N. 5, 38; Pae. 9, 36; fr. 70 (39) + 249b) hallamos el término κάλαμος, probable denominación del aulós. En nuestro corpus de textos hay cuatro menciones de la trompeta (σάλπιγξ): Alcm. fr. 61, 8, Ibyc. 166, 16 S, Bacch. 18, 4 y Peán 4, 75).

Del conjunto de estos instrumentos el único que en nuestras referencias aparece expresamente caracterizado por el acompañamiento del canto es el aulós²⁰⁷, apto, como veremos, para una gran variedad de tipos compositivos.

3.2.1. Aulós.

En cuanto a la forma del instrumento, en general es escasa la información que nuestros textos suministran: Anacr. 375 alude a un tipo de aulós caracterizado por tener sólo tres agujeros, "la mitad de la voz" (ἡμιόπων)²⁰⁸.

²⁰⁷ Emplearemos el término griego "aulós" o el erróneo, pero tradicional "flauta" (por su embocadura con lengüeta el aulós es más semejante al oboe), para referirnos al αὐλός.

²⁰⁸ Llamados "infantiles" (παιδικοί: Ath. 182c) por intérpretes posteriores: cf. B. GENTILI (1958a), p. 160, n. 1 y M.L. WEST (1992),

Contamos con indicaciones acerca de los materiales empleados en su fabricación: el bronce (en la unión de boquilla y cañas) y las cañas (Pind. *P.* 12, 25: λεπτοῦ διανισόμενον χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονάκων²⁰⁹; Pind. *Pae.* 3, 94: χαλκ]έπ' αὐλῶν ὀμφᾶν). De loto, planta de poder fascinante y encantador, son las míticas de las Sirenas de Pind. *Parth.* 2, 9.

A su calidad de instrumento de viento se alude en Pind. *N.* 3, 79 (Αἰολίσσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν, "en los soplos eolios de las flautas") y en Bacch. 23, 3-4 ("Y un eco resuena ... con el (sonoro) soplo de las flautas") utilizando para ello en ambos casos el vocablo πνοά. En los textos conservados no aparece ningún comentario respecto al modo de tocarlo.

La invención de la melodía de la flauta (αὐλῶν πάμφωνον μέλος) y la denominación κεφαλαῖαν πολλὰν νόμον se atribuye en *P.* 12, 18-27 a la diosa Atenea, quien tras la muerte de Medusa a manos de Perseo quiso imitar²¹⁰ con sus sonidos el llanto fúnebre de las

p. 90.

²⁰⁹ B. GENTILI en B. GENTILI-F. LUISI (1995), p. 10, y F. LUISI en B. GENTILI-F. LUISI (1995), p. 21, defienden, apoyándose en las fuentes antiguas (Pind. schol. 44a) que con δόναξ se alude al material de construcción de las lenguetas del aulós, no del instrumento entero.

²¹⁰ Véase el apartado dedicado a la imitación dentro del capítulo *Concepción poética*.

Gorgonas²¹¹. La leyenda nos presenta el aulós originario como instrumento apropiado para la imitación de ciertos sonidos, asociado a situaciones luctuosas.

Uno de los pasos en la evolución melódica de la flauta (la invención por uno de los locros de un tipo de canto y armonía) aparece señalado en fr. 140 b, 1-4.

A partir de ciertas menciones del aulós en los poemas pindáricos puede pensarse que el poeta consideraba el instrumento especialmente apto para la ejecución de un amplio abanico de tonos y melodías²¹². Así es destacable la relativa frecuencia del adjetivo *πάμφωνος* (O. 7, 12; P. 12, 19; I. 5, 27). Quizá de esa amplitud de posibilidades melódicas y tonales derive su originaria capacidad de imitación (llanto de Euríala por la muerte de su hermana Medusa, P. 12, 18-21) y la denominación que le otorgó la diosa Atenea (*κεφαλᾶν πολλὰν νόμον*)²¹³, P. 12, 23).

²¹¹ Para una valoración del pasaje (relación con la trenodia y con los cantos de triunfo, instrumento del *θρήνος* y del *κῶμος*, mención de las Gracias) remitimos a nuestro comentario de T 160.

²¹² En este mismo sentido pensamos que debe interpretarse el adjetivo *πολύχορδος* ("de muchas cuerdas") del fragmento anónimo 947 *PMG*, donde la propia composición del vocablo sugiere la comparación con instrumentos de cuerda.

²¹³ Como alusión a una ejecución heterofónica con una boquilla de lengüeta doble lo interpreta F. LUISI en B. GENTILI - F. LUISI (1995), pp. 20-2 y 28.

Teniendo en cuenta los términos βοά (Pind. *O.* 3, 8; Bacch. 9, 68), καναχά (Pind. *P.* 10, 39; Bacch. 2, 12), ὁμοκλαῖς (Pind. *I.* 5, 27) y λι[γ..αι (Bacch. 23, 4), hemos de suponerle al aulós un sonido potente, quizá semejante a la sonora y armoniosa voz de los dioses (χαλκ]έον' αὐλῶν ὁμόαν se dice en Pind. *Pae.* 3, 94 utilizando un sustantivo, ὁμόα, de frecuente aparición en los poemas homéricos como designación de la voz de los inmortales).

Tanto el contexto de las referencias como los propios términos resultan demasiado imprecisos para poder afirmar taxativamente que se trata de tipos melódicos concretos en el caso de *O.* 5, 19 (Λυδίους ἄπύων ἐν αὐλοῖς) y *N.* 3, 79 (Αἰολίσσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν); más bien se alude a la procedencia oriental del instrumento. Sí constituye un tipo concreto de canto y armonía con acompañamiento de aulós el inventado por uno de los Locros (fr. 140 b, 1-4): estamos con toda probabilidad ante la armonía *lokristí*, cuyo inventor fue Jenócrito de Locros, compositor de peanes y figura relevante en la vida cultural de Locros y de Esparta en el siglo VII a.C. También hemos de pensar en un tipo compositivo determinado, perteneciente al modo frigio, en el caso de Alcm. 146 ("Tocó con la flauta una melodía frigia, el cerbesio").

Los sonidos del aulós se describen, como los de cualquier otro instrumento musical, en los consabidos términos de dulzura y agrado inherentes a la palabra poética. El adjetivo γλυκύς aparece en dos ocasiones aplicado al aulós: Pind. *O.* 10, 94 y *Pae.* 7, 11; con ἄδυμελής se califica al instrumento en Sapph. 44, 24. Amable

es su melodía en Pind. fr. 140 b, 17 (αὐλῶν ἔρατόν μέλος). El adjetivo τέρην ("tierno, delicado") se aplica a las flautas de tres agujeros mencionadas por Anacreonte, fr. 375).

De entre las numerosas menciones del aulós resulta llamativa la escasez de referencias a los efectos producidos por su música: en unión de la lira "derrama gracia" para Hagesidamo (Pind. O. 10, 93-4), lo cual no es sino una contribución a la pervivencia de su gloria; en realidad la única alusión en sentido estricto a los efectos inmediatos de las notas del instrumento nos la procura el pasaje Pind. fr. 140 b, 11-7, en que la primera persona del singular (coro, corego o coreuta) se compara, en razón de sus movimientos (ἐρεθίζομαι) al escuchar el canto, con el delfín marino²¹⁴ al que en el extenso mar en calma hace mover la amable melodía de las flautas. Es de suponer que el canto a cuyo son se yergue ese "yo" (inicio de la danza) sería acompañado también de música aulética. Efectos de mayores dimensiones, pero ya fuera de la esfera humana, alcanza el sonido de las Sirenas (Pind. Parth. 2, 13-7) que al son de las flautas de loto logran acallar los soplos del Céfiro.

La presencia del aulós en los epinicios está ampliamente documentada en las composiciones de Baquílides y especialmente en las de Píndaro²¹⁵. Así en Pind. O. 3, 6-9 el poeta dice sentirse obligado a

²¹⁴ Para la relación música-delfines cf. M.G. FILENI (1987), pp. 45-7.

²¹⁵ Tal vez a las de estos poetas deba añadirse Ibyc. 166, 5 S, perteneciente posiblemente (cf. J.P. BARRON (1984), pp. 20-1) a un epinicio. J. HERINGTON (1985), pp. 28-9, supone que el uso combinado

mezclar forminge, flauta y palabras en honor del hijo de Enesidamo a la vista de las coronas de victoria; en Pind. O. 10, 93-4, como decíamos, lira y aulós derraman gracia sobre Hagesidamo; la expresión *μναστήρ' ἄγωνων* en Pind. P. 12, 24 indica claramente la relación del instrumento con las celebraciones de victorias (llamamiento al certamen y recuerdo del triunfo); la exhortación a levantar forminge y aulós de Pind. N. 9, 8 va precedida de la mención del dicho según el cual no conviene a la hazaña cumplida el silencio, sino el canto divino de versos de alabanza; forminges y flautas celebran por tiempo sin fin (Pind. I. 5, 26-8) a los buenos guerreros que se hicieron merecedores de elogio; Bacch. 2, 11-4 ("Y la Musa del lugar convoca al dulce resonar de las flautas honrando con cantos de victoria (*ἐπινικίους*) al querido hijo de Pantida") y 10, 52-4 ("Se manifiesta para los mortales después de la victoria la alegría, y de las flautas ... mezcla ...") son otros dos testimonios de la vinculación del aulós a los epinicios. Sin embargo, el instrumento no es exclusivo de estas composiciones: aparece documentado en peanes (Pind. Pae. 3, 94; Pae. 7, 9-11 y Bacch. Peán 4, 67-8, donde música de flauta y cortejos se ponen en relación con tiempos de paz), ditirambos (Pind. fr. 75,

de instrumentos de cuerda y aulós en los epinicios pindáricos estaría reservado a las producciones más elaboradas y costosas. Los datos de que disponemos no permiten asegurarlo, sino simplemente constatar la asociación, no necesariamente preceptiva, de cuerda y viento.

16-9), partenios (*αὐλίσκων*²¹⁶ del dafnefórico Pind. *Parth.* 2, 14), canto de bodas (Sapph. 44, 24), una composición de carácter erótico (Ibyc. S 257 (a) fr. 27, 2), poemas de clasificación incierta (Alcm. 138; 142; 146; Anacr. 375; Pind. fr. 140 b, 3 y 17). Su originaria asociación a contenidos luctuosos se pone de manifiesto en el relato de su invención por parte de la diosa Atenea para imitar el llanto de Euríala (Pind. *P.* 12, 18-21).

La aparición del aulós como acompañante del canto, solo o asociado a instrumentos de cuerda, con o sin presencia de la danza, es muy frecuente en nuestras referencias. Simplemente en unión del canto lo encontramos en Alcm. 138 y 142²¹⁷, Ibyc. 166, 5 S y S 257 (a) fr. 27, 2, Pind. *O.* 5, 19, *N.* 3, 79 y fr. 140 b, 1-3. Si bien en las dos primeras citas pindáricas puede pensarse, pese a la ausencia de la lira, en una posible asociación con instrumentos de cuerda, en fr. 140 b, 1-3 no parece así: se trata de canto y armonía específicamente aptos para el aulós.

En aquellos pasajes en que el instrumento se cita en relación con otros de cuerda siempre está presente el canto, en ninguna ocasión cabe descartarlo. Así en unión a la forminge: Pind.

²¹⁶ C. DEL GRANDE (1932), p. 16, señala que los *αὐλίσκοι*, también llamados *παρθένιοι*, de sonido más agudo, se destinaban al acompañamiento de coros femeninos.

²¹⁷ En ambos fragmentos el preverbio *ὑπο-* señala el acompañamiento musical del canto: Cf. C. CALAME (1983), p. 547 y A. GOSTOLI (1990), p. 126.

O. 3, 8-9; O. 7, 11-3, donde ὑπ' ἀμφοτέρων señala el uso de ambos instrumentos como acompañamiento del himno en honor de la marina Rodas (v. 14); N. 9, 6-9; I. 5, 26-8 sigue a la mención de ἀοιδᾶι en v. 24. Asociado a la lira (O. 10, 91-6) simboliza la situación opuesta (la celebración mediante el canto de victoria) a la de aquél que llega a la morada de Hades sin canciones de alabanza (v. 91). Aunque no se nos ha transmitido el nombre concreto del instrumento, es muy probable la presencia de uno de cuerda en Sapph. 44, 24, cuyos sonos se mezclan (ὄνεμίγνυ[το] con los de la flauta, los crótalos (κ]ροτάλ[ων, v. 25) y el canto (ᾄδον μέλος ἄγν[ον).

En la mayor parte de las ocasiones²¹⁸ cuando acompaña movimientos de danza, el instrumento no es separable del canto: Pind. P. 10, 37-9, versos descriptivos de la actividad musical en el país de los hiperbóreos; Pind. fr. 75, 16-9, fragmento de un ditirambo con mención de coros y descripción (en versos anteriores a los citados) de movimientos de carácter procesional. En Pind. P. 12, 27 se denomina a las cañas utilizadas en la fabricación del aulós πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες. En tanto que las coreutas de Pind. Parth. 2 pretenden imitar el canto de las Sirenas ἀυλίσκων ὑπὸ λωτίνων (v. 14), puede hablarse también en este pasaje de la asociación canto-danza-aulós.

²¹⁸ La falta de contexto no permite asegurar que Anacr. 375, donde explícitamente se alude a la danza (ὀρχεῖται, v. 3), excluya el canto.

Entre las diversas divinidades citadas en vecindad al aulós pueden distinguirse menciones ocasionales (motivadas por el propio contexto de celebración: ciudad, destinatario, certamen concreto, ritual en que se enmarca la representación, ...), de carácter general y otras estrechamente relacionadas. Pertenecen al primer grupo Pind. *O.* 5, 17 (invocación a Zeus, patrón de los Juegos de Olimpia) y Pind. fr. 75, 19 (mención de Sémele, madre de Dioniso, especialmente indicada en un ditirambo).

Divinidades tutelares de la música en general, enmarcables, por tanto, en el segundo grupo, son Gracias y Musas: en Pind. *O.* 7, 11-2 encontramos una *Χάρις* en singular, de cuya intervención depende que los hombres alcancen los sonos laudatorios de forminges y flautas. La Musa, también singular, de Pind. *P.* 10, 37 ("Y la Musa no vive ausente de sus costumbres, sino que por todas partes se agitan coros de muchachas, voces de liras y sonidos de flautas") es en este caso, más que divinidad, mero término alusivo a la actividad poética, del mismo modo que la de Bacch. 2, 11-2 ("Y la Musa del lugar convoca al dulce resonar de las flautas"). En Pind. *O.* 10, 95-6, versos que siguen a la mención del aulós, se cita a las Piérides, hijas de Zeus, como "nodrizas de fama". El mal estado del texto de Pind. *Pae.* 7, 9-11 hace desaconsejable aventurar interpretaciones respecto a la presencia de *Χαρίτεσσιν* en v. 9. Por el contrario, sí resulta clara la intención del poeta cuando señala, al concluir la narración del origen legendario del aulós (Pind. *P.* 12, 25-7), que las cañas con que se fabrica el instrumento crecen junto a

la ciudad de las Gracias, en el recinto de Cefísida, en las proximidades de la laguna Copaide: tanto en el pasado mítico como en el presente cotidiano la música de las flautas se acoge a este divino patronazgo, cuyo lugar de residencia no es lejano a la propia patria del poeta.

Patrona de más alto rango y ya estrictamente relacionada con el aulós es Atenea, a cuyo ingenio se debe, según Pind. *P.* 12, 18-23 la invención de su melodía. También las Sirenas de Pind. *Parth.* 2, 13-20 -con ellas se identifica el coro de muchachas-, que al son de sus ἀυλίσκων λωτίνων²¹⁹ hacen amainar los vientos, son divinidades más estrechamente vinculadas al instrumento. Su presencia, asociada al loto en este pasaje, así como sus poderes encantatorios sobre los soplos del Céfiro nos sitúan en el conocido terreno de la música como agente mágico capaz de hablar y doblegar a las fuerzas de la naturaleza.

Buena parte de las menciones de este instrumento se insertan en referencias a la actualidad de la representación. De entre ellas se sitúan en la parte inicial del poema: Pind. *O.* 3, 6-9, pasaje próximo al inicio del mito (v. 11), aunque no tiene carácter estrictamente transicional; Bacch. 2, 11-4 y 23, 3-4²²⁰. Hacia el final

²¹⁹ Respecto al loto como vehículo de fascinación y encantamiento cf. LEHNUS (1984), p. 82.

²²⁰ Consideramos probable que Bacch. 23, 3-4 sea referencia a la actualidad de la representación, pero el estado del texto no permite confirmarlo.

encontramos: la invocación y súplica a Zeus en que se encuadra la mención del instrumento en Pind. *O.* 5, 17-9; Pind. *N.* 3, 76-8 pertenece a la reflexión sobre la labor poética con que concluye la composición. Tienen valor transicional Pind. *N.* 9, 6-9, versos con los que el poeta da paso al relato mítico, que se inicia en v. 11 y Bacch. 9, 68, transición del mito a la actualidad, pasajes situados respectivamente al comienzo y al final del poema.

El contexto de Pind. *P.* 10, 37-9, donde se describe la actividad musical en el país de los hiperbóreos, es mítico.

Son de valor general las siguientes referencias: Pind. *I.* 5, 26-8 (conveniencia del canto como compensación de las fatigas), enmarcada en un contexto de transición a varias alusiones legendarias; Bacch. 10, 52-5 (celebración de la victoria) y *Peán* 4, 67-8 (ocupaciones musicales en tiempos de paz).

Pind. Fr. 75, 16-9 pertenece a un ditirambo compuesto para los atenienses. Se describen celebraciones tradicionales que tienen lugar al comienzo de la primavera: en ellas se honra a Sémele con coros, cantos y flautas. Dado que estamos ante un ditirambo, podemos considerar que la alusión a dichos rituales incluye también la presente composición, es decir, Pind. fr. 75 no deja de ser uno de esos cantos indicados para la celebración de Sémele y de su hijo Dioniso. Lo mismo sucede, cambiando de género, con Sapph. 44, 24, pasaje de un canto nupcial en el que se recuerdan las bodas míticas de Héctor y Andrómaca.

Situada al comienzo de una composición difícilmente clasificable (perteneciente a las *incertorum librorum* en la edición de H. MAEHLER) encontramos Pind. fr. 140b, 1-4: alusión a la invención de un tipo de melodía aulódica.

Mixtos en lo que a su caracterización contextual se refiere son los siguientes pasajes: Pind. O. 7, 11-3, que, al comienzo del poema, inmediatamente después de la imagen de la copa de oro rebosante en el banquete de bodas, da paso a la presentación del vencedor y de su ciudad, es una referencia de valor general (cada vez atiende a unos la Gracia vivificadora), pero alusiva al mismo tiempo a la representación de la propia O. 7 (v. 13: *καί νυν ὑπ' ἀμφοτέρων* en referencia a forminge y aulós); lo mismo cabe decir de Pind. O. 10, 91-6, versos pertenecientes a la parte de actualidad final, en que el poeta pone de manifiesto la importancia de celebrar con el canto los hechos dignos de ello, entre los que se incluyen, naturalmente, los triunfos del homenajeado. En el extenso pasaje -no en vano P. 12 está dedicada al flautista Midas de Agrigento por su victoria en el concurso musical de los juegos Píticos en 490 a.C.- P. 12, 18-27, cuyos versos iniciales, en los que se recuerda la invención por la diosa Atenea de la melodía de la flauta, pertenecen claramente al pasado mítico, se observa un curioso desplazamiento temporal y temático que nos lleva al presente del instrumento asociado a los certámenes, de las cañas que crecen en el recinto de Cefísida y que contemplan los cantos y danzas de los coros: se pasa, pues, de un contexto mítico a otro general, tal como lo requieren las

reflexiones de carácter moral (28-32) que cierran la composición. Los versos Pind. *Parth.* 2, 13-7, en que el yo poético, evidente representante del coro en esta ocasión, al describir su propia actividad y movimientos, declara que trata de imitar el sonido que las Sirenas producen acompañadas de sus flautas de loto, son, al tiempo que referencia mitológica, alusión a la representación actual. Finalmente encontramos Pind. fr. 140b, 11-7, versos en los que se describen otra vez en primera persona los movimientos del coro, comparándolos con los de los delfines que escuchan en el mar en calma los sonidos de las flautas: el pasaje es referencia a la representación actual y además recoge un símil que suponemos de valor general.

Dado su carácter fragmentario, los pasajes Alc. 138, 142 y 146, Ibyc. 166, 5 S y S 257 (a) fr. 27, 2, Anacr. 375, Pind. *Pae.* 3, 94 y Pind. *Pae.* 7, 9-11 apenas pueden analizarse desde el punto de vista contextual.

3.2.2. *κάλαμος*.

En cuatro ocasiones (O. 10, 84; N. 5, 38; *Pae.* 9, 36; fr. 70 (39) + 249b) aparece este término en los poemas pindáricos. El contexto de las tres primeras referencias induce a pensar que se trata de una denominación del aulós.

Estos pasajes no aportan ninguna novedad respecto a la descripción formal, salvo la propia denominación metonímica, la caña, y la indicación de los lugares donde crece (fr. 70: junto al Aqueloo, la fuente Europea y las corrientes del Melas, es decir, en la laguna

Copaide, en Beocia, lugar de origen también de los δονάκων de *P.* 12, 25-7). D. LOSCALZO²²¹ llama la atención sobre la especial aptitud que ciertas fuentes²²² atribuyen al κάλαμος (más robusto, de diámetro superior al δόναξ y procedencia palustre) para la fabricación del aulós.

De nuevo se observa un marcado interés en la caracterización del sonido: volvemos a encontrar (*N.* 5, 38) el sustantivo βοά y en *Pae.* 9, 36-7 a la caña se une un ἄγαυόν θρόον, término este último generalmente alusivo a una multiplicidad de voces o al murmullo de una muchedumbre, lo cual nos sitúa en la línea del adjetivo πάμφωνος aplicado al aulós.

El instrumento actúa como acompañante del canto en *O.* 10, 84 (χλιδῶσα δὲ μολπὰ πρὸς κάλαμον ἀντιάξει μελέων), cualidad que también podría sugerir ᾠοιδότατον (*fr.* 70)²²³.

La relación con la divinidad se hace explícita en: *N.* 5, 38 (bien dispuestos tropes reciben en el Istmo a Posidón con la voz de la caña); la divinidad innominada de *Pae.* 9, 34-7 por cuyo favor

²²¹ D. LOSCALZO (1989), p. 20, n. 6.

²²² *Schol.* *Pind.* *P.* 12, 44a; *Eust.* 1165, 25ss., donde se indica que el *donax* no era adecuado para fabricar el aulós, pero sí para el soporte de las cuerdas de la cítara y también para la siringe, formada por cañas unidas con cera.

²²³ Aunque parece más probable la simple referencia al uso musical de la caña.

une el poeta el glorioso sonido al cálamo es seguramente, puesto que de un peán se trata, el dios Apolo.

Merecen mención especial las expresiones ἄγαυόν καλᾶμωι συνάγειν θρόον (*Pae.* 9, 36) y χλιδῶσα δὲ μολπὰ πρὸς κάλαμον ἀντιάξει μελέων (*O.* 10, 84) porque en ellas se destaca la idea de unir la música al κάλαμος (*Pae.* 9) o de salir ella a su encuentro (*O.* 10): el instrumento no produce la música, la música es una realidad en sí misma que encuentra con la mediación del poeta un vehículo material para su transmisión.

Nada puede decirse respecto al contexto de fr. 70, que se nos ha transmitido aisladamente. Los pasajes *O.* 10, 84 y *Pae.* 9, 34-7 son referencias a la representación del poema: la primera se sitúa hacia el final de la composición; la segunda es transicional, da paso a la parte mítica. Este mismo carácter de transición tiene *N.* 5, 38, referencia a celebraciones tradicionales en honor de Posidón mediante la que se accede a la parte de actualidad (elogio de la familia del vencedor, enumeración de triunfos, etc).

3.2.3. σάλπιγξ.

Aunque la muestra es reducida (sólo cuatro referencias) parece digna de mención la insistencia en el material de fabricación del instrumento, el bronce: en *Bacch. dith.* 18, 3 encontramos el término χαλκοκῶδων ("de boca de bronce") y en *Peán* 4, 75 del mismo autor el adjetivo χαλκεῖαν.

El léxico empleado en ambos pasajes baquílideos lleva a pensar en un sonido potente (ἔκλαγε en 18, 3; κτύπος en *peán* 4, 75).

Las dos referencias del poeta de Ceos (18, 3-4: "¿por qué hace poco hizo sonar la trompeta de boca de bronce canción de guerra"; Peán 4, 75, encuadrado en el pasaje dedicado a la paz: "y no hay ruido de trompetas de bronce") no dejan lugar a dudas: la trompeta es propia de las batallas y opuesta, como tal, a la poesía y la música, actividades de tiempos de paz. De hecho en ningún caso aparece asociada al canto²²⁴.

El mal estado de transmisión de Alcm. 61, 7 e Ibyc. 166, 16 S nos impide reconstruir su contexto. Las referencias de Baquílides no aluden a la actualidad de la representación: 18, 3-4 se sitúa al comienzo de un ditirambo cuya parte mítica -la totalidad del poema- se desarrolla en forma dialogada; Peán 4, 75 pertenece a la parte de actualidad próxima al final del poema (v. 80).

3.3. Instrumentos de percusión.

Sólo contamos con menciones de crótalos (κρόταλα: Sapph. 44, 25; 476, 7 S y Pind. *Dith.* 2, 10) y timbales (τυπάνων: Pind. *Dith.* 2, 9).

Sapph. 476, 7 S es de escaso interés para nuestro análisis puesto que está falto de contexto. La otra referencia

²²⁴ M.L. WEST (1992), p. 118, señala que el instrumento no se usa para fines musicales, sino sólo para dar señales, especialmente de batalla y en ciertos contextos rituales y ceremoniales. Es por su explícita exclusión de la relación con la palabra poética por lo que lo estudiamos e incluimos en nuestro *corpus* de referencias al quehacer poético.

sáfica, ya comentada a propósito del aulós, nos presenta una situación festiva (celebración nupcial en que se rememora la de Héctor y Andrómaca) con mezcla del canto femenino y del sonido de crótalos y flautas, solemne y jubilosa mixtura en cierto modo semejante a la de la mirra, la casia y el incienso descrita en v. 30. El pasaje pindárico de crótalos y timbales coincide con el de Safo en la fusión de planos: describe Píndaro las fiestas de carácter orgiástico que se organizan entre los dioses en honor de Dioniso, el modelo mítico en que se enmarca el propio *Ditirambo* 2.

El léxico asociado a estos instrumentos indica un sonido que se produce por choque de dos superficies (*ψόφος* en Sapph. 44, 25) y un contexto de jubilosa exaltación (*κέχλαδεν* en Pind. *Dith.* 2, 10).

4. METROS, MODOS, TIPOS MELÓDICOS.

Aunque el interés fundamental de este apartado se centra en las referencias a la composición actual, se recogen también en él las alusivas a otros poemas y las encuadradas en pasajes mitológicos porque es probable la transposición al mundo legendario de conceptos musicales contemporáneos del poeta y en este sentido pueden contribuir a arrojar alguna luz sobre el tema que nos ocupa.

Al acometer el estudio de este capítulo nos enfrentamos a graves problemas de carácter léxico: ¿cómo valorar los términos *τρόπος*, *νόμος*, *ἁρμονία*?, ¿aluden los adjetivos *Αἰολίς* / *Αἰοληΐς*, *Αὔδιος*, *Δωριος* a esquemas métricos concretos, a modos o escalas musicales determinados? No sabemos, pues faltan testimonios coetáneos, hasta qué punto está desarrollado el lenguaje musical, si determinadas expresiones son denominaciones técnicas, responden ya a una terminología musical bien definida, o tienen un valor más genérico que sólo por razones contextuales adquiere un significado musical específico²²⁵. En vista de estas dificultades se impone un estudio previo de cada una de las referencias presuntamente alusivas a metros, modos o tipos melódicos.

²²⁵ O a la inversa: expresiones con acepción técnica en el lenguaje cotidiano adquieren un valor general en usos poéticos.

4.1. Estudio terminológico.

4.1.1. *τρόπος*.

τρόπ]ον en Pind. *Pae.* 2, 102 es lectura propuesta por SNELL a partir de la equivalencia que apuntan los escolios con *ᾠδήν*. Preferimos no tenerla en cuenta dado que la restitución no es segura y además no parece que el término aluda a ningún modo musical concreto.

En Pind. *O.* 3, 4-6 el poeta declara que la Musa le asistió en el hallazgo de un *τρόπος* nuevo y brillante de ajustar la voz a la sandalia doria (*νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον Δωρίῳ φωνὰν ἔναρμόξαι πεδίλῳ*). El contexto lingüístico y la propia situación (necesidad de adaptar el canto a unas exigencias rítmicas determinadas) nos lleva a pensar en un hallazgo *ad hoc* del que el poeta se muestra satisfecho y orgulloso, no de un modo musical parangonable a otros ya establecidos. *τρόπος* es aquí "manera", "estilo", tal como se indica en *LSJ* (s.v., IV).

El pasaje Pind. *O.* 14, 17-8 ("pues he venido a cantar a Asópico al modo lidio") presenta la expresión *λυδῶι ἐν τρόπῳ*, que sí parece denominación de un estilo musical determinado, aunque nada obliga a pensar exclusiva y necesariamente en la escala lidia²²⁶.

²²⁶ o.c. STEINMAYER (1985), pp. 181-2, defiende el valor general ("modo, manera, estilo") del término en estos pasajes y asegura que no hay razones para asignarle en esta época el sentido técnico estricto de "escala". Por su parte R.P. WINNINGTON-INGRAM (1968), p. 81, señala que al menos hasta s. V a.C (y probablemente s. IV) la

En Pind. fr. 107b una primera persona del singular afirma que sabe mezclar la ligera danza de los pies. A continuación se indica que llaman cretense al *τρόπος* y moloso al instrumento. Respecto a esta última información Ath. 5, 181b señala que denominan cretenses a los hiporquemas. Si nos atenemos a esta fuente, debemos concluir que *τρόπον Κρητὰ* alude en Pínd. fr. 107b a un género con marcada presencia de la danza, al hiporquema, y que *τρόπον* por sí solo indica "género poético-musical".

4.1.2. νόμος.

La definición de νόμος que propone G. COMOTTI²²⁷ (estructuras melódicas definidas, cada una de las cuales debía servir para una determinada ocasión ritual) no se ve apoyada ni desmentida por las siguientes referencias, en las que el contexto no resulta suficiente para asegurar un contenido tan específico como el que efectivamente hubo de tener νόμος en su acepción musical.

Alcm. 140 ("Conozco los νόμους de todas las aves") recuerda, como señala C. CALAME²²⁸, al pasaje pindárico N. 5, 25. En

música griega conoció muchos estilos melódicos diferentes en carácter emocional y denominados según tribus griegas o extranjeras. Las notas requeridas para cada uno de esos estilos constituían una *ἁρμονία*, una afinación determinada de la lira. Respecto a dichas armonías apenas hay datos.

²²⁷ G. COMOTTI (1986) [1977], p. 16.

²²⁸ C. CALAME (1983), p. 549.

ambos el término parece indicar las "melodías", los "sones". Aquí concretamente se alude a los sonidos que caracterizan el canto de cada especie de aves²²⁹.

Para Pind. O. 1, 100-3 ("es preciso que yo le corone ἱππίῳ νόμῳ con una melodía eolia"), pasaje perteneciente al epinicio con motivo de la victoria de Hierón en la carrera de carros, resulta aconsejable acogerse a un valor de carácter general, "al son hípico", por cuanto el adjetivo ἱππίῳ se justifica más fácilmente como alusivo a la temática y ocasión del poema que como un tipo composicional no documentado.

Pind. P. 12, 23 no constituye ninguna referencia a la propia P. 12, sino que pertenece al relato mítico que recoge la invención de la melodía de la flauta por Atenea. No obstante, ilustra el uso de νόμος en Píndaro: "lo llamé" -dice el poeta en referencia a la melodía del aulós²³⁰ recién inventada por la diosa, imitativa del llanto de las Gorgonas- "νόμον de las muchas cabezas". La traducción

²²⁹ B. HEINIMANN, *Nomos und Physis*, Basel 1945, p. 64-5 (apud c. CALAME (1983), p. 549). C. DEL GRANDE (1932), p. 23, n. 4 (pp. 186-7) señala la exactitud científica en el uso del término por parte de Alcman, pues cada especie de aves canta siempre del mismo modo.

²³⁰ Entendemos con A. KÖHNKEN (1976), pp. 263-5, que se alude a la melodía del aulós y no a un género musical concreto, el nomos policéfalo, como defiende P.A. BERNARDINI en B. GENTILI (1995), p. 680.

de valor general "son" puede ser válida también en este caso: el son del aulós es "policéfalo" en razón de su variedad tonal.

Nuevamente formando parte de una alusión mítica encontramos el término *νόμος* en Pind. *N.* 5, 25: se trata del famoso coro de las Musas dirigido por Apolo, que interpreta *παντοίων νόμων*. La traducción más aconsejable vuelve a ser "son".

A juzgar por estos pasajes puede decirse que *νόμος* en sentido musical no presenta en nuestras referencias un valor técnico alusivo a un tipo concreto de composición o a un modo musical determinado²³¹.

4.1.3. *ἁρμονία*.

El estudio de los usos de *ἁρμονία* en nuestro *corpus* textual no nos depara mejor fortuna que el de los vocablos anteriores: si *ἁρμονία* tuvo como primer valor en sentido musical el de "afinación de un instrumento" y, en consecuencia, "disposición de los intervalos en el interior de la escala"²³², resulta que en las referencias de nuestros líricos encontramos la palabra utilizada con una amplitud semántica mucho mayor.

²³¹ M.L. WEST (1992), pp. 215-6, considera que los poetas no emplean la palabra de manera técnica, acepción estricta que sí tendría en su uso ordinario (referencia a una melodía o a una composición en su aspecto melódico, cantada o representada en la forma convencionalmente apropiada: sacrificio, funeral, competición, ...).

²³² Cf. G. COMOTTI (1986) [1977], p. 23.

En Pind. *N.* 4, 44-6 el poeta pide a la forminge que teja el canto *Ἀυδαίαι σὺν ἁρμονίαι*. A falta de otros datos podríamos pensar que se trata de la armonía o escala lidia, pero el contexto es insuficiente para determinarlo y faltan testimonios que demuestren la especificidad de esta expresión, que entendida en sentido más lato podría aludir a un estilo "lidio"²³³ caracterizado por otros rasgos además de su particular disposición de intervalos en el interior de la escala²³⁴.

En sentido musical se emplea *ἁρμονία* también en Pind. fr. 140b, 2 (2-4: " ... el canto y la armonía con las flautas ideó uno de los locros"). M.G. FILENI²³⁵ no duda en identificarla con la armonía *locristí*, inventada probablemente por Jenócrito de Locros. Ambos pasajes presentan un uso estrictamente musical y apuntan hacia una mayor definición del término, que se concreta en tipos determinados. Ahora bien, los datos no son suficientes para poder afirmar sin lugar a dudas que se trata de las escalas musicales descritas por testimonios posteriores.

4.1.4. *μέτρον*.

Μέτρον aparece en Pind. *Pae.* 6, 121-2 en una exhortación dirigida a los jóvenes integrantes del coro y situada entre el relato mítico y el elogio de Egina: "Venga, venga, ahora, los metros de los

²³³ O.C. STEINMAYER (1985), s.v.

²³⁴ G. COMOTTI (1986) [1977], pp. 56-7.

²³⁵ M.G. FILENI (1987), p. 14.

peanes, jóvenes". En contra de la opinión de I. RUTHERFORD²³⁶ creemos que sólo cabe entender esta palabra en sentido métrico, a lo sumo como referencia a los versos que siguen.

4.1.5. Otras expresiones.

Alcm. 146 ("Tocó con la flauta una melodía frigia (Φρύγιον αὐλῆσε μέλος), el cerbesio") parece que debe ponerse en relación al menos con el estilo frigio²³⁷, al igual que Stesich. 212 ("Tales cantos de las Gracias de hermosos cabellos hay que cantarlos suavemente empleando una melodía frigia al empezar la primavera"). El fragmento de Alcmán se refiere a música instrumental, aulódica²³⁸ concretamente, pero el de Estesícoro alude al canto.

En los poemas pindáricos no hay más sustantivos que en época del poeta o posteriormente hayan servido para designar metros, modos o tipos melódicos específicos, pero sí encontramos adjetivos y expresiones que al menos en su contexto pudieran interpretarse en tal sentido.

Ya hemos visto dos pasajes (O. 14, 17-8 y N. 4, 44-6) en los que al parecer el adjetivo Ἀυδῖος contribuye a la mención de un

²³⁶ I. RUTHERFORD (1991), 1-10. Cf. nuestro comentario al pasaje (T 189).

²³⁷ Con la armonía o modo frigio en concreto, según C. CALAME (1983), pp. 553-4. M.L. WEST (1992), p. 177, n. 7, considera que μέλος es referencia en este pasaje y en Stesich. 212 a un modo concreto.

²³⁸ O.C. STEINMAYER (1985), pp. 195-6, destaca el especial desarrollo de la música aulódica en ámbito frigio.

estilo musical específico, el lidio. ¿Podría ese adjetivo aportar por sí mismo tal significación, no aplicado ya a términos como *τρόπος* y *ἁρμονία*, de probadas acepciones musicales, sino a un sustantivo utilizado metafóricamente? La pregunta no se formula sobre una hipótesis, sino sobre un pasaje real, N. 8, 15: la "mitra lidia" no es otra cosa que la propia N. 8 (mitra en tanto en cuanto el canto de victoria es corona del vencedor, lidia porque la oda está compuesta en modo lidio). El adjetivo "lidia" contribuye en el presente pasaje al entendimiento de la imagen poética, a la identificación del término real, gracias a su uso habitual como denominación de un estilo musical concreto.

O. 3, 5 contiene la expresión *Δωρίωι πεδίλωι*, que tradicionalmente²³⁹ se ha interpretado como referencia al ritmo dorio: la oda está compuesta efectivamente en metros dorios y la sandalia puede aludir a la horma métrica de la composición, que es la que exige una adaptación del estilo poético de Píndaro; de ahí su satisfacción al proclamar el logro de un *νεοσίγαλον τρόπον Δωρίωι φωνὰν ἑναρμόξαι πεδίλωι* ("manera nueva y brillante de ajustar la voz a la sandalia doria"). Este mismo adjetivo es el que aparece en Pínd. 191, un verso descontextualizado de dudosa interpretación²⁴⁰ ("El

²³⁹ Así, por ejemplo, T.B.L. WEBSTER (1970), p. 106 ("At any rate the Dorian sandal must mean that Pindar regarded dancing dactylo-epitrite rhythm as Dorian") y M. FERNÁNDEZ GALIANO (1944), I, p. 140, quien pensó en una innovación de carácter rítmico.

²⁴⁰ Remitimos a nuestro comentario al pasaje (T 237) para una breve

eolio fue por el camino dorio de los himnos") y como calificativo de la forminge en Pind. *O.* 1, 17²⁴¹.

Otro de los adjetivos capaces de sugerir metros o modos musicales determinados es "eolio". Aparece en los siguientes pasajes: *O.* 1, 102-3, *P.* 2, 69 y *N.* 3, 79. Todos ellos pertenecen a composiciones con esquemas métricos eólicos, de manera que la alusión métrica que defiende GERBER²⁴² resulta probable²⁴³.

4.2. Estudio contextual.

Desde el punto de vista contextual la mayoría de las referencias a la composición actual -dejamos fuera las alusivas a otros poemas, las pertenecientes a pasajes míticos y las descontextualizadas- a metros, modos y tipos melódicos tienden a situarse hacia el final (Pind. *O.* 1, 102; *O.* 14, 17; *P.* 2, 69²⁴⁴ y *N.* 3, 79). Al comienzo aparecen Pind. *O.* 3, 4-6 y *N.* 8, 14-5. Independientemente de su ubicación al principio o al final del poema merece destacarse su frecuente carácter transicional, que comparten con otros tipos de referencias a la actualidad de la representación.

exposición de diversas opiniones.

²⁴¹ Cf. comentario a T 136.

²⁴² D.E. GERBER (1982b), p. 154.

²⁴³ Para otras interpretaciones remitimos a nuestro comentario de Pind. *O.* 1, 102 (T 136).

²⁴⁴ Si efectivamente se considera referencia a la propia *P.* 2 (véase comentario al pasaje, T 150).

Esta cualidad se manifiesta especialmente en: Pind. *O.* 1, 100-3 (entre la sentencia con que se cierra el relato mítico y la parte de actualidad), *N.* 4, 44-6 (transición entre dos narraciones legendarias), *Pae.* 6, 121-2 (entre el relato mítico y la parte de actualidad).

5. GÉNEROS POÉTICOS²⁴⁵.

Se recogen bajo este epígrafe las denominaciones de géneros poéticos determinados y las alusiones claras a ellos. Dado que, como se expuso en el apartado dedicado a las denominaciones de la realización poética, el término *κῶμος* es designación en Píndaro y Baquílides del epinicio, debe tenerse en cuenta lo allí indicado. Distinguiremos entre referencias a la composición actual, referencias a otras composiciones y referencias faltas de contexto suficiente.

5.1. Referencias a la composición actual.

Encontramos solamente los términos *ὑμῆναον* (más que alusión al género, estribillo ritual del himeneo en Sapph. 111, versos 2, 4, 6 y 8), *παιάν* (Pind. *Pae.* 2, 4; *Pae.* 5, 47; *Pae.* 6, 121-2 y 127-8), *ἱάλεμος* (Pind. 3 (a), 2-3 y (b), 6-7 M. CANNATA FERA) y *σκόλιον*²⁴⁶ (Pind. fr. 122, 13-4).

²⁴⁵ Respecto a los problemas de clasificación véase E. HARVEY (1955b), C. CALAME (1974), L.E. ROSSI (1971). Sobre la posibilidad de que una misma composición presente partes en géneros distintos se han pronunciado recientemente I.C. RUTHERFORD (1997) y G.B. D'ALESSIO (1997). Para géneros concretos remitimos a E. CONTIADES-TSITSONI (1990) (epitalamio), B. ZIMMERMANN (1989) y G. IERANÒ (1997) (ditirambo), L. KÄPPEL (1992) (peán), R. HAMILTON (1974) y la bibliografía ya citada a propósito de *κῶμος* (epinicio), O. HANSEN (1989) (*ῥερούα* de Corina).

²⁴⁶ Respecto al cambio de denominación de este tipo de composiciones

En los pasajes citados no hay gran interés por la caracterización o descripción de tales géneros, algo lógico si tenemos en cuenta que el auditorio tiene ante sí una muestra del tipo de composición a que se alude y no precisa por tanto ninguna explicación. Tan solo se califica al escolio como dulce (μελίφρονος, Pind. fr. 122, 14), al yálemo como agudo (ὄρθιον, Pind. 3 M. CANNATA FERA) y al peán como glorioso y provisto de sonora y meliflua voz (Pind. *Pae.* 5, 46-8: κελαδενναῖ / σὺν μελιγάρυϊ παι- / ἄνος ἄγακλῆος ὀμφᾶι).

La mención del yálemo se enmarca en el estribillo de un treno. En la parte central del poema, que se sitúa -al menos lo conservado- en la actualidad, encontramos la referencia al escolio. Una de las alusiones al peán (*Pae.* 6, 121-2) es transicional: paso del mito al elogio de la ciudad, marco temático este último de la referencia de los versos 127-8. Al comienzo de la composición se encuentra el pasaje *Pae.* 2, 4 y en el final *Pae.* 5, 46-8. Como puede observarse, no se da una preferencia marcada por ningún contexto en especial.

(σκόλιον en época prealejandrina, ἔγκώμιον posteriormente; inclusión de los escolios pindáricos en el libro de ἔγκώμια) cf. A.E. HARVEY (1955b), pp. 160-4, cuya interpretación nos resulta más convincente por su claridad y coincidencia con los datos procedentes del *corpus* textual con que trabajamos que la de B.A. VAN GRONINGEN (1960), pp. 12-7.

5.2. Referencias a otras composiciones.

Como denominación del género al que pertenecen otras composiciones distintas de la actual encontramos: *πάων* / *παίαν*, (Sapph. 44, 32; Bacch. 16, 8), *παιανίζω* (Bacch. 17, 129), *διθύραμβος* (Pind. *O.* 13, 18-9; *Dith.* 2 (fr. 70b), 1-3²⁴⁷), *ὑμέναιος* (P. 3, 16-9), *θρῆνος* (I. 8, 56a-8) y *ᾠοῖδαι παϊάνιδες* (Pind. 56, 1-2 M. CANNATÀ FERA). Aunque falta el término, no cabe duda respecto a la alusión a los ditirambos en Pind. 56, 2-4 M. CANNATÀ FERA; también está claro que son cantos de contenido trenódico los que acompañaron la muerte de los hijos de Calíope (Pind. 56, 4-10 M. CANNATÀ FERA): para Lino, para Himeneo y para Yálemo.

En los pasajes citados se observa bastante interés por la caracterización de cada uno de los géneros, fundamentalmente en Pind. 56 M. CANNATÀ FERA²⁴⁸ (clasificación de los distintos tipos de trenos). En ninguna ocasión aparecen los términos desnudos, sin calificación o descripción. Al ditirambo se le aplica en Pind. *O.* 13, 19 el adjetivo *βοηλάται*²⁴⁹. También *βρομιοπαιόμεναι* (Pind. 56, 4 M. CANNATÀ FERA) alude a dicho canto: se hace referencia a Dioniso en tanto en cuanto es dios del vino, de manera que el ditirambo queda caracterizado como un canto de tipo entusiástico²⁵⁰. Para Pind. *Dith.* 2

²⁴⁷ Referencia genérica, no alusión particular al propio fr. 70b.

²⁴⁸ Cf. C. CALAME (1974), p. 118.

²⁴⁹ Para su significado e interpretación cf. comentario al pasaje (T 147).

²⁵⁰ Para *βρόμιος* como equivalente de "vino" y para *παίω* en referencia a

(fr. 70b), 1-3 ("Primero vino el canto de los ditirambos que se mueve en línea recta y la sigma falsamente (σχοινοτένειά τ' ᾄσιδ' / διθυράμβων / καὶ τὸ σὰν κίβδηλον) desde las bocas de los hombres") remitimos a nuestro comentario del pasaje y a su estudio en el apartado dedicado a denominaciones de la realización poética²⁵¹. La información respecto al himeneo procede de dos pasajes diferentes: Pind. P. 3, 16-9 lo califica de *παμφώνων* ("de muchas voces"), alude a gritos rituales (*ἰαχάν*), indica que lo entonan muchachas de su misma edad para una de las compañeras y que son cantos vespertinos; la alusión al himeneo de 56, 7-9 M. CANNATÀ FERA -si así debemos entender la mención de los cantos en honor de Himeneo, muerto en el día de su boda- supone un carácter trenódico de este género²⁵². Aparte de 56, 4-10 M. CANNATÀ FERA, donde sin mención de los términos correspondientes (ni particulares ni genérico) se hace una clasificación de los distintos tipos de trenos (lino, himeneo y yálemo), este género musical aparece recogido en Pind. I. 8, 56a-8: allí se dice que las doncellas del Helicón asistieron a la pira y a la tumba de Aquiles derramando un treno *πολύφαιμον* (ἔ"de muchas

su acción, así como para la frecuencia de palabras compuestas en los ditirambos cf. M. CANNATÀ FERA (1987), pp. 17-9 y (1990), pp. 147-8.

²⁵¹ Bajo el título *Expresiones varias descriptivas ocasionalmente de movimientos o disposiciones del coro*.

²⁵² M. CANNATÀ FERA (1980), pp. 184-6 y (1990), pp. 139-42, recoge ejemplos significativos de la unión del canto nupcial y el fúnebre.

voces", "lleno de alabanzas"²⁵³), de manera que el canto acompaña los rituales de incineración y sepultura del cadáver, independientemente de que pueda ser entonado después de ellos. Παϊάνιδες es un *hapax* que en Pind. 56, 2 M. CANNATÀ FERA se aplica a ᾠοῖδαί: son los peanes.

Sapph. 44, 31-2 ("Y todos los hombres entonaban un agudo peán (ὄρθιον πᾶον') invocando al Flechador de hermosa lira") pertenece a la descripción de los cantos con que los troyanos recibieron a los recién casados Héctor y Andrómaca. En versos anteriores se hace referencia a las canciones de las muchachas y a los gritos rituales de las mujeres mayores. El pasaje es interesante porque presenta el peán como género propio de coros masculinos y apto para ser entonado en situaciones varias²⁵⁴, incluso ésta de celebración de boda.

Aparte del término κῶμος, denominación de la composición coral en celebración de un triunfo deportivo, que ya estudiamos anteriormente, y del sustantivo ἐπινίκιος ("en celebración de una victoria": "Y la Musa del lugar convoca al dulce resonar de las flautas honrando con cantos de victoria (ἐπινικίοις) al querido hijo de Pantida", 2, 11-4), en los versos del poeta de Ceos sólo se recoge el nombre de otro género: el peán. Bacch. 16, 8-12 ("llegues a buscar las flores de los peanes, Apolo Pitio, cuantas los coros de los delfios cantan junto a tu muy glorioso templo"), pasaje perteneciente

²⁵³ Traducción esta última preferida por G.A. PRIVITERA (1982), p. 238.

²⁵⁴ Cf. F.R. ADRADOS (1986), p. 82, y especialmente L. KÄPPEL (1992), pp. 43-65.

a la parte inicial del poema, no constituye una referencia a la composición actual, un ditirambo compuesto para Delfos. Tampoco lo es *παίανιξαν* ("entonaron un peán") en 17, 129, alusión mítica al peán o al grito de júbilo²⁵⁵ entonado en la nave por los jóvenes atenienses al ver regresar salvado de las aguas marinas a su héroe Teseo.

La vinculación de los géneros poéticos con el culto de divinidades determinadas se hace explícita en los siguientes casos: Dioniso - ditirambo (Pind. *O.* 13, 18-9, *Dith.* 2 (fr. 70b), 6 y, sin mención del término "ditirambo", 56, 3-4 M. CANNATA FERA); hijos de Leto (Apolo y Ártemis) - peán (Pind. 56, 1-2 M. CANNATA FERA; Sapph. 44, 32: invocación a Apolo; Apolo en Bacch. 16, 8-12). La relación de los distintos tipos de trenos con los hijos de Calíope (Pind. 56, 4-10 M. CANNATA FERA) es de distinta índole: se trata de buscar un origen a cada uno de los subgéneros trenódicos (el lino proviene del treno por la muerte de Lino, el himeneo por la de Himeneo y el yálemo por la de Yálemo). Que las Heliconias entonen un treno a la muerte de Aquiles (*I.* 8, 56a-8) no supone ningún vínculo especial entre ellas y ese tipo de canto, sino que simplemente indica la alta estima que las diosas de la memoria profesaron al héroe: es el motivo de la obra poética que hace perdurable las grandes hazañas incluso después de la muerte.

²⁵⁵ B. ZIMMERMANN (1989), p. 80, n. 15 y p. 91, interpreta *παίανίζειν* como "entonar un canto de júbilo", sentido que se encuentra atestiguado en Ar. *Eq.* 1318.

Aparecen al comienzo del poema las referencias Bacch. 16, 8-12, Pind. *Dith.* 2 (fr. 70b), 1-3, *O.* 13, 18-9, (en la parte de actualidad anterior al mito) y Pind. 56, 1-10 *M. CANNATA FERA*. Dentro del relato mítico se sitúan Pind. *P.* 3, 16-9, la alusión sáfica a la llegada a Troya de Héctor y Andrómaca (Sapph. 44, 31-2) y Bacch. 17, 129. Pind. *I.* 8, 56a-8 tiene valor transicional (del relato mítico a la actualidad a través de un motivo común, el canto que hace perdurable el recuerdo).

5.3. Referencias faltas de contexto.

Entre ellas sólo encontramos los términos *παῖάν* (Alcm. 129, 3; Pind. *Pae.* 7b, 4; *Pae.* 17b, 25 y fr. 140b, 9; Bacch. 25, 2-3) y *διθύραμβος* (Pind. fr. 86 y fr. 86a).

El pasaje más interesante a este respecto es Alcm. 129: "En fiestas y reuniones, entre los invitados a las comidas de los hombres conviene entonar el peán". El fragmento sitúa el peán en el contexto de las reuniones espartanas de comensales ligados por intereses comunes, las famosas *συσσιτίαι*²⁵⁶. Recordando la información que hasta el momento ha ido apareciendo respecto al peán podemos

²⁵⁶ A.E. HARVEY (1955b), p. 172, ponía en duda el desarrollo como forma artística de un "banquet-paeon". Distinguía entre sentido literario y sentido ritual de la palabra "peán". Éste último (canto de la fórmula ritual *ᾗ παῖάν* o de alguna de sus variantes) y no el primero han de tener, según HARVEY, las referencias a peanes de simposio y a los entonados antes y después de las batallas.

afirmar que se trata de un género apto para ser representado en situaciones muy diversas.

En Pind. fr. 140b, 8-11 la mención del peán está probablemente relacionada con la imagen del carro sonoro²⁵⁷.

Bacch. 25, 2-3 (" ... de variados ... peán"), situado en un contexto muy fragmentario, al inicio de la composición, incide tal vez en la variedad propia del género.

Solamente fr. 140b, 8-11 nombra a una divinidad concreta: el peán ha de ser ajustado (*ἄρμενον*) al dios Apolo. Con la esfera de lo divino ha de relacionarse también *θύσων διθύραμβον* ("para ofrecer un ditirambo") en fr. 86a²⁵⁸.

²⁵⁷ Imagen, como veremos en el capítulo a ellas dedicado, más que frecuente en relación con la poesía.

²⁵⁸ Canto como ofrenda a la divinidad (M.J.H. VAN DER WEIDEN (1991), p. 230).

6. TÉCNICA COMPOSITIVA.

Se recogen y estudian en este apartado las referencias al quehacer poético desde el punto de vista exclusivamente técnico o artístico. Son abundantísimas en Píndaro, escasas en Baquílides y, en sentido estricto, inexistentes en los otros líricos, pero, dado el estado de transmisión de sus textos, no podemos prejuzgar que no las hubiera. A modo de introducción y generalizando puede decirse que a la hora de componer sus poemas Píndaro se debate entre tendencias contrapuestas²⁵⁹; cada una de dichas composiciones es el resultado de la pugna establecida entre fuerzas enfrentadas: a las amplias posibilidades que ofrece el material poético y la propia capacidad del artista se oponen la limitación del género y la del tiempo; a la abundancia de motivos, la necesidad de una selección oportuna, ajustada a las diversas circunstancias; a la tendencia a dar rienda suelta al flujo poético recreándose en relatos míticos e imágenes de especial belleza, la obligación de ajustarse a una estructura que exige la variación y prohíbe el desarrollo de una parte a expensas del todo; a la fidelidad a la tradición literaria comúnmente aceptada, el prurito de originalidad. La poesía de ocasión, de encargo, plantea exigencias ajenas a la compuesta de manera espontánea, que vienen a sumarse a las propias de cada género. Todas ellas pesan en el ánimo del poeta en el momento de la composición,

²⁵⁹ En palabras de G.F. GIANOTTI (1992), p. 174, "il canto pindarico nasce come tensione tra parti solo in apparenza eterogenee".

que, como un artesano, ajusta y ensambla mitos con lugares, con linajes y con premios, articula pasajes transicionales, declaraciones de arte poética, máximas de valor general, imágenes que recorren el poema en brillantes apariciones. Píndaro conoce el oficio, la técnica compositiva, los mecanismos de ensamblaje, pero no es sólo un poeta de oficio, sino un poeta de "inspiración"²⁶⁰, alguien capaz de conducir el carro de las Musas. Por eso "sufre" ante el esfuerzo que supone atender simultáneamente a tantas circunstancias. Bajo el carácter tópico y la función transicional de muchas de estas declaraciones se transluce -junto a la intención de lograr la apariencia de inmediatez de la improvisación²⁶¹- el sentimiento sincero, el desasosiego del poeta sometido a la mediación del arte, a sus condicionamientos, la difícil situación del que trae a un mundo limitado la palabra que quiere ser absoluta y atemporal. La ineludible comparación con Píndaro nos lleva a ver a Baquílides como poeta aparentemente menos preocupado por la ensambladura de sus composiciones. Pero la menor frecuencia de alusiones bien pudiera obedecer a otras causas: Píndaro hizo de las referencias a la técnica compositiva material y recurso poético, mientras que para el de Ceos no constituyen objeto temático. Su aportación en este aspecto es prácticamente nula: recoge las imágenes ya consagradas del camino, del carro, del tejido.

²⁶⁰ Respecto a esa doble orientación, aparentemente contradictoria, véase por ejemplo B. SNELL (1981), pp. 29-30.

²⁶¹ Cf. R. HARRIOTT (1969), p. 59.

6.1. Límites del género y del tiempo.

El pasaje en que más patentemente se expresa la limitación por razones de género y de tiempo es Pind. N. 4, 33-4: "Pero el precepto (τέθμος)²⁶² y las horas que apremian me impiden exponerlo por extenso". El material literario que las excelencias de los hombres proporcionan excede la medida del poema e incluso a veces la capacidad humana (Pind. N. 10, 19-20: "Es pequeña mi boca para referir todas las hazañas de las que tiene parte el recinto de Argos"), de manera que el poeta se ve obligado a realizar los oportunos ajustes. Este tipo de limitación opera sobre todo en la extensión del relato mítico y en ocasiones en la del elogio del vencedor. Pind. I. 1, 60-3 nos muestra el talento del que sabe sacar partido incluso de las limitaciones que impone el arte: "El himno, que dispone de corta medida, me impide enumerar todo lo que Hermes, patrón de los certámenes, procuró a Heródoto con los caballos. Y efectivamente muchas veces lo callado produce mayor gozo". El silencio, en la poesía, como en la música, también tiene una función. Pind. I. 6, 56-9 ("Se me hace largo referir todas sus virtudes; pues he venido, Musa, como dispensador de cortejos para Filácidas, Píteas y Eutímenes: se dirá en breve y en cierto modo a la manera de los

²⁶² L.E. ROSSI (1971), p. 75, considera que la palabra, usada como término técnico de la teoría literaria, alude aquí a las leyes del epinicio. Por "ley" entiende "l'incontro fra le richieste di un committente, le esigenze di un pubblico e la autodisciplina dell'autore".

argivos") es un pasaje transicional en el que el poeta advierte que de proseguir con el mito correría el riesgo de incumplir su misión principal: el elogio. Por ese motivo ("Vine a los Teándridas como dispuesto heraldo de los juegos que robustecen los músculos", Pind. N. 4, 73-4) se exhorta a sí mismo a terminar el relato mítico: "Vuelve inmediatamente a Europa, hacia el continente, el aparejo de la nave, pues me es imposible referir todo el relato de los hijos de Éaco.", Pind. N. 4, 69-72). La razón que da Píndaro en O. 9, 80-4 para interrumpir la narración mítica es semejante a la de los dos últimos pasajes ("Ojalá fuera inventor de palabras adecuado para dejarme llevar en el carro de las Musas y una audacia y capacidad amplia me acompañara, pero he venido para honrar, por su calidad de próxeno y por su valía, las guirnaldas ístmicas de Lamprómaco"): dejarse conducir por la inspiración, abandonar todo control sobre la producción poética supondría el incumplimiento de la deuda contraída. En P. 8, 29-34 el poeta declara que tiene ocupaciones más apremiantes (εἰμὶ δ' ἄσχολος) que le impiden "dedicar toda una larga extensión con la lira y la suave voz", pues, como en los casos anteriores, debe cumplir el compromiso adquirido ("Que la deuda para contigo que vino a mis pies, muchacho, el más reciente de los triunfos, marche alada según mis recursos").

Si bien Píndaro se siente obligado a no excederse en la extensión de ninguna de las partes que integran un poema, sí se considera libre y muy capaz -a diferencia y por encima de otros- de "tomar un atajo", para interrumpir bruscamente una narración o un

motivo literario, como sucede en *P.* 4, 247-8 ("Se me hace largo ir por el camino de carros (ἄμαξιτόν): la hora apremia y conozco un atajo (οἷμον βραχύν). Pues voy por delante de muchos otros en sabiduría") y en *N.* 5, 19-20 ("Si se ha decidido elogiar la prosperidad, la fuerza de las manos o la férrea belicosidad, a partir de ahí se me prepare la tierra para un salto largo. Tengo ligero el impulso de las rodillas").

6.2. Selección de motivos.

Al componer un poema Píndaro y Baquílides cuentan siempre con un conjunto de temas o motivos poéticos, un sin fin de caminos para elegir (*Pind. I.* 4, 1-3; *Bacch.* 5, 31-2). Dicho material se extrae, por ejemplo en el caso de los epinicios, de las leyendas asociadas a la familia del vencedor, a su patria (*Pind. N.* 6, 45-6: "Por todas partes hay para los entendidos en palabras anchos caminos de versos para adornar a esta gloriosa isla"), al lugar de los juegos, al desarrollo de las competiciones, etc. Según la ocasión, la personalidad del vencedor, la extensión de la oda y otras diversas circunstancias, el poeta elegirá los motivos adecuados.

Lo ideal es hablar oportunamente reuniendo en breve los cabos de muchas cosas (*Pind. P.* 1, 81-2: *καιρὸν εἰ φθέγγαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις ἐν βραχεῖ*), es decir, tocar todos los puntos necesarios y oportunos relacionándolos entre sí sin extenderse en demasía, o bien llevar a cabo una depurada selección de motivos, pues "las grandes excelencias son siempre pródigas en relatos (πολύμυθοι)" (*Pind. P.* 9, 76), de manera que se impone desarrollar por extenso, con

el debido esmero y variación temática y formal, sólo alguno de ellos (Pind. *P.* 9, 77: βαῖα δ' ἐν μακροῖσι ποικίλλειν), el procedimiento que gusta a los entendidos (Pind. *P.* 9, 78: ἄκοα σοφοῖς), gobernado por la ley de la oportunidad (*P.* 9, 78-9: ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως / παντὸς ἔχει κορυφάν).

6.3. Condicionantes de la estructura.

El epinicio integra en su estructura componentes diversos, la variedad es una exigencia del género²⁶³, tal como muestran los pasajes Pind. *P.* 10, 53-4 ("Pues la flor de los himnos encomiásticos, como la abeja, revolotea unas veces hacia un relato, otras hacia otro") y Pind. *P.* 11, 40-5 ("Musa, si consentiste que por una recompensa disponga de tu voz mercenaria, es cosa tuya agitarla cada vez por un sitio, ya para el padre Pitónico, ya para Trasideo, cuya felicidad y fama resplandecen").

²⁶³ Cf. en este sentido G.F. GIANOTTI (1975), p. 116, que afirma que la ποικιλία constituye una característica compositiva del epinicio pindárico y recoge (p. 114, n. 99) los pasajes en que aparece el término ποικίλος (adjetivo en: *N.* 5, 42; fr. 179; fr. 194, 2-3; con uso adverbial en *N.* 4, 14; como primer término del compuesto ποικιλόγαυος en *O.* 3, 8) en relación a la tarea poética. Pensamos que tal vez el pasaje fragmentario Bacch. 25, 2-3 ("de variados (ποικίλων) ... peán") pudiera constituir una referencia a la variedad compositiva. Para la relación de la ποικιλία con la novedad cf. G.F. GIANOTTI (1992), p. 160.

Precisamente por esa obligatoria variedad el poeta no debe trabajar unas partes en detrimento de otras, sino que ha de intentar un equilibrio del conjunto²⁶⁴, sin sobrepasar los límites asignados a cada motivo. Así se cuidará especialmente de no "lanzar fuera del blanco o del campo" (Pind. *O.* 13, 93-7; Pind. *P.* 1, 42-5), de no dejarse llevar por la corriente poética (Pind. *P.* 10, 51-4; Pind. *N.* 4, 36-7), de no salirse del camino o del rumbo trazado (Pind. *P.* 11, 38-40; Pind. *N.* 3, 26-8; Pind. *N.* 4, 69-70; Bacch. 5, 195-7; Bacch. 10, 51-2).

Sin embargo, existen partes de la estructura que merecen un cuidado especial: consciente de esa necesidad trabaja Píndaro las oberturas²⁶⁵ de sus odas con todo esmero, para así conseguir desde el principio la atenta admiración de su auditorio (*O.* 6, 1-4: "Asentando como base columnas de oro para el bien cimentado pórtico de la casa, como cuando construimos un admirable palacio, pues al comenzar la obra hay que disponer un frente que brille desde lejos"). Aunque Pind. fr. 194 se ha transmitido aislado, podría referirse al comienzo de un poema ("Está labrado el áureo basamento con sagradas canciones: vamos, construyamos ya variado adorno sonoro de palabras").

²⁶⁴ Ya H. FRÄNKEL (1993) [1962], p. 400 se refería a la constante atención por parte de Píndaro al todo aun cuando habla de una parte.

²⁶⁵ J. PÒRTULAS (1977), p. 40, destaca la importancia de los proemios del epinicio, que, según una especie de ley de frontalidad propia del género, marcan la pauta del poema entero.

6.4. Imitación y originalidad.

Píndaro sigue en ocasiones los modelos narrativos de la tradición homérica, pero con frecuencia se aparta de ellos, del discurso lineal, optando por variaciones más complejas (orden cronológico inverso, selección de escenas, interrupciones bruscas, etc.). El pasaje más elocuente en este sentido es *Pae.* 7b, 10-4 ("Cantad himnos yendo por el muy pisado camino (ἄμαξιτόν) de Homero, pero no sobre yeguas ajenas, una vez que (nosotros conducimos) el carro alado de las Musas")²⁶⁶. El uso del sustantivo / adjetivo ἄμαξιτός en referencia a la línea narrativa de la épica tradicional nos lleva a suponer que también en *P.* 4, 247-8 se está aludiendo a ella: "Se me hace largo ir por el camino de carros (κατ' ἄμαξιτόν): la hora apremia y conozco un atajo. Pues voy por delante de muchos en sabiduría". Píndaro dispone de los procedimientos narrativos legados por la tradición literaria, pero se considera capacitado para utilizarlos sólo cuando le conviene, cuando lo considera oportuno, a diferencia de sus rivales que, desconocedores de otras técnicas, no pueden elegir y se ven obligados a la imitación.

²⁶⁶ Para su estudio remitimos al capítulo siguiente, concretamente al apartado dedicado a las alusiones y citas de otros poetas, donde también se recogen los versos *N.* 6, 53-4. Para la problemática reconstrucción textual véase nuestro comentario al pasaje (T 192).

6.5. La necesidad de evitar el κόπος.

Por el momento hemos analizado la influencia, el condicionamiento que suponen el tiempo (ὥρα), las leyes del género concreto (τεθμός) y la oportunidad (καιρός). Pero uno de los motivos citados con más frecuencia en este tipo de declaraciones del poeta es el κόπος (el hastío, el tedio provocado por el exceso)²⁶⁷.

En P. 8, 29-32 ("Pero no tengo tiempo para dedicar toda una larga extensión con la lira y la suave voz, no llegue a irritar el exceso") simplemente se alude a la molestia que causa el κόπος, sea en sentido estético o moral. N. 7, 52-3 plantea el motivo en términos universales: todas las actividades, incluso las más agradables, necesitan un descanso ("Pero en toda acción es dulce una pausa. Produce hastío incluso la miel y las placenteras flores de Afrodita"). En N. 10, 20 ("Y además es grave de afrontar el hastío de los hombres") la necesidad de evitar el κόπος se añade a la imposibilidad material de relatar todos los hechos²⁶⁸ (19-20: "Es pequeña mi boca para referir todas las hazañas de las que tiene parte el recinto de Argos").

²⁶⁷ Nos ocupamos aquí de este tópico en su aspecto estético: para un enfoque de carácter moral remitimos a su estudio en el apartado "Límites del decir: εὐφημία y κόπος", dentro de *Factores que intervienen en el proceso poético*.

²⁶⁸ Motivo que cuenta con el precedente homérico *Od.* 2, 489ss.

6.6. Adaptación a las circunstancias de producción.

El cúmulo de circunstancias que han de ser consideradas y relacionadas entre sí en la composición poética, la necesidad de armonizar música, palabra y danza se pone de relieve en el frecuente empleo de términos con el valor de "ajustar"²⁶⁹: *ἐναρμόξαι* en *O.* 3, 5 ("hallazgo de una manera nueva y brillante de ajustar la voz que da esplendor a la fiesta a la sandalia doria") y en *I.* 1, 16 ("ajustarlo (al vencedor) a un himno de Cástor o de Yolao"); *ἄρμενον* en fr. 140b, 11; En *κεκρότῃται* (fr. 194, 1: "Está labrado el áureo basamento con sagradas canciones") se aprecia también la idea de ajuste o ensamblaje. Otras veces aparecen verbos de significado más próximo a "mezclar" (*συμμεῖξαι* en *O.* 3, 9: "que mezcle convenientemente para el hijo de Enesidamo la forminge de variadas voces, el sonido de las flautas y la disposición de las palabras"), a "trenzar" (*πλέκων* en *O.* 6, 86-7: "trenzando variado himno para hombres guerreros"), a "tejer", verbo en el que a la idea de "unir elementos variados" se suma la del retorno de unidades métricas, el ir y volver de la lanzadera (*ὑφαίνω* en Pind. fr. 179: "Tejo para los Amitaónidas variada diadema"; Bacch. 19, 8-10: "Teje ahora en la muy amada, próspera Atenas, algo nuevo"; Bacch. 5, 9: "Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle") o simplemente a "unir" (*συνάγειν* en Pind. *Pae.* 9, 36: "Se me cumplió por obra de una divinidad el unir cerca del lecho inmortal de Melia a la caña el glorioso sonido y a la prudencia de la mente vuestra gracia").

²⁶⁹ Cf. D. STEINER (1986), p. 53.

6.7. Imágenes relacionadas con la técnica compositiva²⁷⁰.

Las imágenes en relación a la técnica compositiva son muy numerosas. Las explicaciones que Píndaro da acerca de su arte no difieren en lo que a lenguaje concierne del propio poema, es decir, la teoría literaria o *ars poetica* pindárica está elaborada, como cada una de sus odas, a golpe de metáfora. Ciertamente ni Píndaro ni Baquílides pudieron disponer de un lenguaje técnico literario suficientemente desarrollado, pero no creemos que ésa sea la causa fundamental y menos aún la única de la predilección por las imágenes: las metáforas son plásticas, sugerentes y polisémicas, tienen el incomparable valor de concretar en un punto multitud de ideas que por sí solas, aisladas, son meros retazos explicativos de una realidad que no aprehenden.

La imagen más frecuente es la del camino²⁷¹: antes de comenzar el poema o alguna de sus partes el poeta contempla las diversas posibilidades, las distintas vías que se le ofrecen (Pind. I. 4, 1-3; Pind. N. 6, 45-6; Bacch. 19, 1-8; Bacch. 5, 31-3); uno de los más frecuentados es el camino ancho (*ἄμαξιτος*) de los antiguos, el épico, el de Homero, seguido en ocasiones por Píndaro (N. 6, 53-4; Pae. 7b, 10-2) y otras veces abandonado en favor de sendas más

²⁷⁰ Recopilamos aquí bajo el común denominador de la alusión a la técnica compositiva una serie de pasajes que analizamos con más profundidad en el capítulo dedicado a las imágenes en referencia a la poesía.

²⁷¹ Cf. o. BECKER (1937).

rápidas (*P.* 4, 247-8); una vez elegido el camino, el poeta no debe abandonarlo, pues si lo hace, corre el riesgo de perderse, de andar errante, de no alcanzar la meta que se había fijado (*Pind. P.* 11, 38-40). El camino como metáfora de la composición es una imagen integradora de las siguientes ideas: recorrido temático, continuidad, línea trazada de principio a fin según el orden y la disposición del poeta, desplazamiento, avance, garantía, confianza para los propios pasos. Representa el recurso, la posibilidad de la obra poética, un cauce que sólo la divinidad abre cuando y para quien ella quiere. Hay ciertos caminos que, consagrados por la tradición literaria, constituyen un modelo atemporal para los poetas, ya sea para seguirlos, ya para apartarse de ellos.

En cierto modo las también abundantes imágenes de lanzamiento de jabalina y flechas guardan una semejanza con la recién comentada metáfora del camino: son una proyección desde el aquí y el ahora hacia un punto más lejano, pero determinado, en el tiempo y en el espacio. Importa en el caso de las flechas más que el trayecto la precisión: el poeta sabe bien cuál es el blanco, sólo tiene que alcanzarlo: *Pind. O.* 13, 93-7 ; *Pind. N.* 6, 26-9. Para la jabalina el reto consiste en sobrepasar a los contrincantes sin salirse de los límites (*Pind. P.* 1, 42-5). Los límites, el blanco, el punto que determina: nada queda abandonado ni al capricho ni al azar.

En referencia a la técnica de composición encontramos otra serie de metáforas que podríamos llamar "marinas"²⁷²: en algunas

²⁷² Cf. J. PÉRON (1974).

de ellas sigue presente la idea del camino, del rumbo, que a veces se pierde entre las aguas (Pind. *P.* 11, 39-40) o se desvía de su proyectado destino (Pind. *N.* 3, 26-8; Pind. *N.* 4, 69-72); en otras se fija la atención en el fin de un bloque estructural o temático, se trata de "echar el ancla" (Pind. *P.* 10, 51-2). Los caminos del mar no son tan seguros como los de la tierra, están llenos de peligros y asechanzas que el poeta debe salvar haciendo acopio de todas sus fuerzas (Pind. *N.* 4, 36-7). Si los terrestres se presentan como aliados del poeta, el mar es la imagen del peligro, de las fuerzas procelosas y constantes (los relatos que reclaman rumbo propio, independiente de la composición, el deseo de sobrepasar los límites de la estructura) que apartan al poeta y al poema del propósito primero, del rumbo emprendido. No en vano el reino de Posidón fue siempre el lugar de escollos y Sirenas.

Una imagen conocida ya en otros contextos es la del carro de las Musas. En alusión a la técnica compositiva aparece en: Pind. *O.* 9, 80-1 , Pind. *Pae.* 7b, 13-4 y Bacch. 5, 176-8. En el primer pasaje es el poeta el que se deja llevar, en el segundo es él quien controla la marcha. El carro de las Musas es vehículo poético, el propio poema, que según ejerza o no su voluntad el poeta, puede ser conducido o puede conducir. La actitud de Píndaro es la primera: no cede a las tentaciones múltiples y poderosas de dejarse llevar, sino que dirige el rumbo. La referencia de Baquílides es transicional: sirve de cierre al mito y da paso a la parte de actualidad.

Una metáfora aislada que por sus implicaciones deportivas y porque también supone desplazamiento de un lugar conocido a otro determinado podría conectarse con las del disparo de jabalina y dardos es la del salto (Pind. *N.* 5, 19-20: "Si se ha decidido elogiar la prosperidad, la fuerza de las manos o la férrea belicosidad, a partir de ahí se me prepare la tierra para un salto largo. Tengo ligero el impulso de las rodillas").

La abeja (animal tradicionalmente vinculado a la palabra poética y a la profética) utilizada como símil del epinicio en Pind. *P.* 10, 53-4 ("Pues la flor de los himnos encomiásticos, como la abeja, revolotea unas veces hacia un relato, otras hacia otro") es un símbolo del trabajo del poeta, que da unidad a materiales recogidos de diversas procedencias. En este sentido (unión de distintos elementos) debe tenerse también en cuenta el ya comentado verbo ὑφαίνω.

Las metáforas arquitectónicas, como Pind. fr. 194 ("Está labrado el áureo basamento con sagradas canciones: vamos, construyamos ya variado adorno sonoro de palabras") y Pind. *O.* 6, 1-4 ("Asentando como base columnas de oro para el bien cimentado pórtico de la casa, como cuando construimos un admirable palacio, pues al comenzar la obra hay que disponer un frente que brille desde lejos") ponen de manifiesto el interés de Píndaro por la construcción de cada poema, un afán que le lleva a establecer comparaciones precisamente con el arte en que la belleza se asienta en la desnudez de la estructura.

6.8. Estudio contextual.

Dejando aparte los pasajes dudosos o descontextualizados (Pind. fr. 140b, 11-7; fr. 179; fr. 194; Bacch. 25, 2-3) disponemos de un total de treinta y cinco referencias a la técnica compositiva. La mayoría de ellas (Pind. *O.* 9, 80-4; *O.* 13, 93-7; *P.* 1, 42-5; *P.* 8, 29-34; *P.* 9, 76-9; *P.* 10, 51-4; *P.* 11, 38-45; *N.* 3, 26-8; *N.* 4, 69-74; *N.* 5, 19-20; *N.* 6, 45-6; *N.* 6, 53-4; *N.* 7, 48-53; *N.* 10, 19-22; *I.* 1, 14-6; *I.* 6, 56-9; *Pae.* 9, 34-7; Bacch. 5, 31-3 y 176-8) son transicionales. Tres (Pind. *O.* 6, 1-4; *I.* 4, 1-3; Bacch. 19, 1-8) se sitúan al comienzo absoluto de la composición y seis (Pind. *O.* 3, 4-9; *N.* 6, 26-9; *Pae.* 7b, 10-4; fr. 140b, 11; Bacch. 5, 9; 19, 8-11) pertenecen a la parte anterior al mito. Dentro de él aparece una sola referencia (Pind. *P.* 4, 247-8), al igual que sólo hay un pasaje entre referencias míticas (Pind. *N.* 4, 33-7). Cinco están situados hacia el final del poema (Pind. *O.* 6, 86-7; *P.* 1, 81-4; *I.* 1, 60-3; Bacch. 5, 195-7; 10, 51-2).

Naturalmente las referencias a la técnica compositiva tienen una mayor presencia en las transiciones entre los distintos bloques estructurales y temáticos que constituyen el poema. Es en esos lugares, en las "articulaciones" de la composición, donde el poeta se hace más consciente de su proceder en lo referente a la estructura e integra en el poema lo que son reflexiones respecto a su construcción.

Debemos dejar constancia de la mayor frecuencia de declaraciones sobre técnica compositiva en los epinicios: solamente

cinco pasajes de los treinta y cinco considerados se encuentran en otras composiciones. Se trata, como ya se ha indicado a lo largo de estas páginas, de un género que plantea más problemas de carácter estructural por cuanto exige la atención simultánea a diversas circunstancias.

7. REFERENCIAS LOCALES²⁷³.

En los poetas anteriores a Píndaro tan sólo encontramos una indicación imprecisa respecto al lugar de representación del poema: se trata de Alc. 38 b, 3-5, tres versos muy fragmentarios en los que probablemente se alude a un canto simposíaco²⁷⁴, celebrado "bajo techo" (*ὑπωροφίῳ*νι, v. 2).

Las referencias al lugar de la representación de los poemas pindáricos son escasas: téngase en cuenta que no consideramos tales las simples menciones de la ciudad del vencedor en los epinicios así como de sus enclaves, monumentos, templos, etc., puesto que, a falta de declaraciones más explícitas, pudiera tratarse de la función tópica de glorificar la patria del ganador de los juegos. Quedan también fuera las exhortaciones del poeta a los conciudadanos del vencedor (*N.* 2, 24-5) y las expresiones del tipo *πόλιν τάνδε* (*O.* 5, 20).

En otras ocasiones es el mal estado del texto el que impide clasificar el pasaje como referencia al lugar de la representación (*Pind. Pae.* 2, 5-8 y fr. 59, 4-7). Descartamos igualmente toda alusión a otras celebraciones musicales, incluso a aquellas que pudieran presentar algún vínculo con la pindárica: sirva

²⁷³ Nos limitamos exclusivamente al estudio de las alusivas a la representación y composición del poema en que aparecen.

²⁷⁴ Cf. W. RÖSLER (1980), p. 233, n. 296.

de ejemplo *P.* 3, 77-9, donde el "yo" poético²⁷⁵ declara su deseo de suplicar a la Madre, a la que las muchachas cantan por la noche cerca de su puerta. Su plegaria y el canto de las muchachas tienen un mismo destinatario, pero no se trata de la misma representación.

No consideramos referencia al lugar de la representación aquellas menciones de la ciudad del vencedor o de la que encarga la composición en las que actúa como destinataria del envío poético: se trata de los conocidos motivos de la llegada del canto (con asociación a verbos de movimiento: *O.* 1, 10-11; *P.* 2, 1-4; *Pae.* 6, 7-9), de su acogida por parte de la ciudad (*P.* 12, 1-6; *Pae.* 6, 1-6), de usos literarios tópicos que no conviene interpretar literalmente con valor local. A este último grupo pertenecen los siguientes pasajes: *P.* 6, 3-4, donde "al acercarnos al templo, al ombligo de la tierra" no necesariamente alude a una representación procesional en Delfos, sino que puede más bien tratarse de un "acercamiento temático", especialmente cuando en los dos versos anteriores se declara "aramos el predio de Afrodita o de las Gracias", es decir, "aunque tratamos una victoria píctica (acercamiento al ombligo de la tierra), estamos en los dominios de las Gracias y de Afrodita por cuanto el vencedor es un hermoso joven objeto de amor"; *N.* 1, 19-22: motivo del canto a la puerta del vencedor asociado a la hospitalidad que le caracteriza; *N.* 9, 1-2: exhortación a las Musas a celebrar

²⁷⁵ Consideramos más probable que represente al coro: cf. comentario al pasaje (T 151) para una breve exposición del problema.

mediante un κῶμος al vencedor desde Sición (lugar de la victoria) hasta Etna (lugar de residencia de Cromio); *I.* 8, 1-4: exhortación para que uno de los jóvenes despierte al cortejo a la puerta de la casa del vencedor (motivo del canto a la puerta asociado al del despertar al cortejo); *Pae.* 18, 1-3: la referencia es al lugar que procura el canto (de manera semejante a *O.* 1, 7-9), no al lugar en que se representa.

Por otra parte, al enfocar este tema debemos tratar de evitar el "fantasma de la representación única". Aunque se trate de poesía de ocasión, toda obra poética admite multitud de representaciones, como lo atestigua el propio Píndaro en *N.* 4, 13-6 respecto a ese mismo poema.

Teniendo en cuenta además de lo dicho que toda referencia explícita al lugar de representación es, en principio, desde el punto de vista de la información, ociosa para el público que la contempla, se comprende que las locales sean tan escasas, dudosas y difícilmente deslindables de otras. Nuestro estudio abarcará exclusivamente los pasajes *O.* 11, 16, *O.* 10, 84-5, *P.* 5, 23-4, *P.* 11, 3-10, *N.* 3, 1-5, *Pae.* 2, 24-5, *Pae.* 9, 34-7 y fr. 75, 1-5. Se trata, pues, de un *corpus* mínimo, que no permite obtener conclusiones de alcance general.

Encontramos una sola referencia exclusiva al lugar de la composición: *O.* 10, 84-5, donde la mención de la ciudad, Tebas, la patria del poeta, es indirecta ("al encuentro de la caña irá la delicada melodía de los cantos que con el tiempo aparecieron junto a

la famosa Dirce"), realizada a través de la alusión a la conocida fuente. El lugar de la representación y de la composición, Tebas, coinciden en *P.* 11, 3-10 y en *Pae.* 9, 34-7: en el primer pasaje se indica con precisión el enclave concreto y el momento de la representación (en el santuario de Ismenio al final de la tarde); el segundo recuerda por su formulación (mención local indirecta a través de la cita de la fuente tebana epónima de la ninfa Melia y motivo de la unión del sonido a la caña aulética) al ya comentado *O.* 10, 84-5: esa declaración puesta en boca de una primera persona puede apuntar tanto al momento de la composición como al de la representación²⁷⁶, toda vez que el peán tiene por autor a un poeta tebano y sus destinatarios son los tebanos. En tres pasajes se alude al lugar de la representación, pero desde el tiempo poético de la composición²⁷⁷: *O.* 11, 16 es una exhortación a las Musas a celebrar el cortejo en la patria del vencedor; en *P.* 5, 23-4 el poeta se dirige a él para advertirle que no se le olvide "al ser cantado en Cirene, en el dulce jardín de Afrodita" acordarse del auriga y considerar a la divinidad causante de todo; *N.* 3, 1-5 constituye una súplica a la Musa para que en el mes sagrado de Nemea se dirija a la isla de Egina, la patria del vencedor, donde la esperan los jóvenes artífices de cortejos. Fuera ya de los epinicios las referencias locales en los poemas

²⁷⁶ El que prefiere E. STEHLE (1997), pp. 50-1.

²⁷⁷ A propósito de estos juegos retóricos, de esta doble perspectiva temporal, véase especialmente M. SCHMID (1998b), pp. 178-80.

pindáricos nos sitúan en el aquí y ahora de la representación: en *Pae.* 2, 24-5, composición dirigida a los abderitas, una primera persona del singular (el coro o alguno de sus componentes) declara que habita "esta tierra tracia" (Abdera); también una primera persona del singular, pero de más difícil identificación en este caso, exhorta a los Olímpicos, que van al ágora de Atenas, a participar en el coro y a favorecerlo en fr. 75, 1-5, pasaje perteneciente a un ditirambo.

Como puede verse, las referencias locales a la representación estudiadas en los epinicios señalan la patria del vencedor. En el caso de *Pae.* 2 y *Pae.* 9 y del ditirambo antes comentados dicho lugar coincide con la ciudad que encarga el poema. En cuanto a la precisión en la determinación local sólo en dos ocasiones se indica el lugar concreto de la celebración: el santuario de Ismenio en *P.* 11, 3-10 y el ágora de Atenas en fr. 75, 1-5. La ciudad es mencionada en *O.* 11, 15. A Tebas (lugar de composición en *O.* 10, 84-5 y de composición y representación en *Pae.* 9, 34-7) se alude mediante la mención de las fuentes Dirce y Melia respectivamente. Son, por así llamarlas, "referencias de carácter regional" *N.* 3, 1-5 (isla de Egina, acompañada de la puntualización "junto al agua Asópica" y *Pae.* 2, 24-5 (tierra tracia). Resulta ambigua la expresión *Κυράναι γλυκὺν ἄμφι κάπον Ἀφροδίτας* en *P.* 5, 23-4, pues no podemos determinar si el dulce jardín de Afrodita alude a un santuario concreto consagrado a la diosa o simplemente es una aposición de la ciudad Cirene.

Naturalmente todas las referencias locales están situadas en la parte de actualidad (de la composición o de la representación) del poema: cuatro de ellas, la mayoría (*P.* 5, 23-4; *P.* 11, 3-10; *N.* 3, 1-5 y fr. 75, 1-5), se encuentran al comienzo, encuadradas respectivamente en el elogio del vencedor, invocación a las heroínas cadmeas, invocación a la Musa y exhortación a los dioses Olímpicos. Cumplen la función de enmarcar, de presentar las circunstancias de la *performance*. En dos ocasiones aparecen al final: invitación a las Musas a celebrar el cortejo en la patria del vencedor (*O.* 11, 15-6) y alusión a Tebas como lugar de composición (*O.* 10, 84-5). No podemos determinar con exactitud el contexto de *Pae.* 2, 24-5 ni de *Pae.* 9, 34-7 por aparecer ambos a continuación de sendas lagunas textuales.

Al estudiar las referencias locales en los textos de Baquílides aplicamos las mismas restricciones ya indicadas respecto a los de Píndaro. Existen pasajes como *Peán* 4, 54-7 ("Y al recinto ... lo honró extraordinariamente Apolo, donde las fiestas florecen y las sonoras canciones"), donde cabe pensar en una referencia al lugar de representación del poema actual, pero tampoco parece descartable la alusión a la celebración de otras composiciones. A falta de indicaciones expresas que deshagan la ambigüedad hemos preferido excluirlo de este estudio. En otras ocasiones es la falta de contexto la que nos aconseja la exclusión: así sucede con *Bacch.* 13, 71-3 ("... a la ciudad de altas calles ... de cortejos de blando sonido que deleitan a los mortales ... a tu isla patria ...").

Bacch. 11, 9-12 ("Por ti también ahora llenan Metaponto cortejos de jóvenes de hermosos miembros y jubilosas fiestas a la ciudad honrada por los dioses") es un pasaje en que se hace referencia a la celebración actual del epinicio, que tiene lugar en Metaponto, la patria del vencedor. Los versos pertenecen a la parte de actualidad anterior al mito.

Situado en el proemio de la composición, Bacch. 19, 8-11 nos informa sobre el lugar de representación del poema, un ditirambo: "teje ahora en la muy amada, próspera Atenas, algo nuevo".

La referencia local se explicita en Bacch. 6, 10-6, pasaje situado al final de una oda breve, mediante *προδόμοις*: "Y a ti ahora el himno de Uránia, soberana del canto y la danza, por la Victoria, hijo de Aristómenes de pies de viento, te honra con canciones delante de tu casa (*προδόμοις ᾠοδαῖς*), porque al vencer en el estadio has llenado de gloria a Ceos". Las *προδόμοις ᾠοδαῖς*, entiéndase en sentido literal o figurado, no pueden sino indicar cantos encomiásticos en la patria del vencedor²⁷⁸.

²⁷⁸ No nos parece aceptable la sugerencia de Th. GELZER (1985), p. 98, n. 7, que interpreta *προδόμοις* en referencia al templo de Zeus en Olimpia. Aduce GELZER como ilustrativos del uso de *δόμος* en referencia a "templo" dos pasajes pindáricos: *P.* 7, 11 y *N.* 7, 46. En ellos, efectivamente, es clara la alusión al templo, pero en modo alguno cabe considerarlos paralelos al pasaje que nos ocupa: en los pindáricos la referencia al templo se explicita mediante la mención

Versos especialmente discutidos²⁷⁹ en lo que a indicación local se refiere son Bacch. 2, 11-4: "Y la Musa del lugar convoca al dulce resonar de las flautas honrando con cantos de victoria al querido hijo de Pantida". Tal pasaje pertenece a un poema que se supone representado en el lugar de la victoria, pues otro de mayor extensión (Bacch. 1) celebra el mismo triunfo. La expresión *Μοῦσ' αὐθιγενής* ha dado pie a diversas interpretaciones. En el artículo anteriormente mencionado Th. GELZER defiende la existencia de un tipo de epinicios con características formales propias compuestos para su representación en el lugar de la victoria. Nos parece débilmente asentada la tesis que este autor expone: resulta extremadamente difícil determinar el lugar de representación de un epinicio sólo a partir de los equívocos datos que suministra cada oda, especialmente si tenemos en cuenta que tal información no la precisa el auditorio y que tanto la patria del vencedor como el lugar de la victoria²⁸⁰ se nombran en el epinicio; por otra parte, sorprende la ausencia de

(nombre propio y nombre común respectivamente) de la divinidad, mientras que aquí falta toda determinación: la "casa del dios" sí es el "templo", pero "las canciones ante la casa", sin más precisiones, no tienen por qué ser "canciones ante la casa del dios", sino que, tratándose de un epinicio, aludirán más bien a la casa del vencedor.

²⁷⁹ Véase nuestro comentario al pasaje (T 151).

²⁸⁰ Este segundo elemento es, según R. HAMILTON (1974), p. 15, constante en el "Naming Complex" de los epinicios pindáricos.

menciones en las fuentes de un tipo específico de odas triunfales; los rasgos formales que apunta TH. GELZER (brevedad, sencillez) no son exclusivos de estas composiciones, ni tampoco la imagen del canto como mensaje²⁸¹, ni el carácter documental, testimonial, común a todos los epinicios, ni la concentración de artificios literarios al comienzo y al cierre de la composición. Tal como indicamos en el comentario a estos versos, Μοῦσ' αὐθιγενής puede ser desde el punto de vista lingüístico tanto la "nacida aquí mismo" (en el Istmo, lugar de la victoria), como la "nacida allí mismo" (en Ceos, patria común de vencedor y poeta). En razón del vínculo especial poeta-Musa parece más adecuado entender bajo esta expresión "la Musa de Ceos".

Desde el punto de vista contextual dos (11, 9-12; 19, 8-11) de los tres pasajes que hemos considerado referencias locales se sitúan al comienzo de la composición, mientras que 6, 10-6 está más próximo al final.

²⁸¹ Remitimos al apartado que dedicamos al estudio de la Poesía - comunicación, concretamente a la idea de viaje, envío, mensaje.

8. REFERENCIAS TEMPORALES.

Sapph. 30, 3 (*παννυχίσδοισαι*) nos proporciona una referencia a cantos nocturnos entonados por la noche con motivo de una celebración nupcial. Citamos el pasaje aunque en rigor no constituye una alusión a la representación del poema actual, sino más bien a los cantos que le preceden o, como quiere F. LASSERRE²⁸², a los que seguirán.

Sí constituye una referencia a la representación del poema actual Alc. 3, 62, alusión también a una celebración nocturna.

Stesich. 212 ("Tales cantos de las Gracias de hermosos cabellos hay que cantarlos suavemente empleando una melodía frigia al empezar la primavera") es inequívocamente referencia a las fechas habituales de representación de poemas pertenecientes al género del propio fr. 212. El problema, aún no resuelto, es determinar qué tipo de composición es ésta²⁸³.

Tras aplicar criterios restrictivos semejantes a los señalados para las locales obtenemos el siguiente *corpus* de referencias temporales en la obra pindárica: O. 10, 1-8 y 84-5; P. 11, 10; N. 3, 1-5 y 80; N. 4, 35; fr. 75, 6.

²⁸² F. LASSERRE (1989), pp. 37-8.

²⁸³ Cf. para las distintas opiniones comentario al pasaje (T 91) y apartado *Términos ocasionalmente alusivos a la actividad poética en I. Realización. 1. Denominaciones.*

Al tiempo de la composición aluden O. 10, 1-8 y 84-5, referencias que respectivamente abren y cierran el poema con el motivo de la tardanza en componer el elogio poético debido al vencedor Hagesidamo. La demora en el envío (tiempo de la composición) aparece en N. 3, 80. Señalan el tiempo de la representación, pero como proyección a partir del tiempo literario de la composición²⁸⁴ -téngase en cuenta que el "yo" representa aquí al poeta- los pasajes P. 11, 10 y N. 3, 1-5. Fr. 75, 6 se encuadra en el tiempo literario de la representación ("yo" coral). Aunque νεομηνίαι no es en N. 4, 35 una circunstancia temporal, sino objeto del verbo θιγόμεν, no deja de ser una referencia alusiva al tiempo y ocasión (fiesta del novilunio) de la *performance*.

Salvo en el caso de O. 10, 1-8 y 84-5 y N. 3, 80, en que simplemente se indica la tardanza en la composición (motivo del envío del canto en N. 3), por lo general se tiende a precisar: fr. 75, 6 señala que la representación ditirámbica tiene lugar en primavera²⁸⁵; al mes delfinio, "el mes sagrado de Nemea", el mismo en el que se celebraban los juegos, apunta N. 3, 1-5; la fiesta del novilunio de N. 4, 35 señala ese día concreto del mes; finalmente ἄκραι σὺν ἑσπέραι marca el final de la tarde en P. 11, 10.

²⁸⁴ Cf. M. SCHMID (1998b), pp. 178-80, a propósito de la ficción del doble tiempo en los epinicios pindáricos.

²⁸⁵ Pind. *Dith.* 3, 19 (πετάλοις ἤρ[ινοῖς]) podría aludir también a representaciones de ditirambos.

Desde el punto de vista contextual la proporción de referencias temporales situadas al comienzo del poema es incluso mayor que en el caso de las locales: la demora en la composición del epinicio es el motivo que abre la *Olímpica* 10 (O. 10, 1-8) e inicia su cierre (O. 10, 84-5); P. 11, 10 se enmarca en la presentación de las circunstancias de lugar, tiempo y ocasión del poema que empieza con la invocación a las heroínas descendientes de Cadmo; la misma función desempeñan N. 3, 1-5, referencia perteneciente a la invocación inicial a la Musa, y fr. 75, 6, verso que forma parte del motivo de la invocación a los Olímpicos con que se abre la composición. Hacia el final del poema se encuentra el ya citado pasaje O. 10, 84-5 y N. 3, 80. Este último forma parte de una referencia más extensa al quehacer poético que a su vez se sitúa entre dos sentencias de carácter general. N. 4, 35, ubicada entre narraciones míticas, es una referencia transicional, perteneciente a la parte de actualidad.

Es destacable el hecho de que buena parte de las referencias temporales aparece asociada a otras locales. El fenómeno no tiene nada de extraño por cuanto unas y otras no hacen sino contribuir a la presentación del contexto externo que rodea a la obra poética y, además, lugar y tiempo no son circunstancias independientes entre sí en la mayor parte de las celebraciones en las que se inscriben las representaciones de los poemas: cada celebración, cada rito exige un lugar y un tiempo determinados. El pasaje P. 11, 3-10 informa acerca del lugar (el Ismenio tebano) y de

la hora (final de la tarde) de la representación. *N.* 3, 1-5 indica también las exigencias espacio-temporales de la celebración (junto al agua Asópica en Egina en el mes sagrado de Nemea). Lo mismo sucede con la problemática asociación²⁸⁶ del ágora de Atenas y la primavera como lugar y tiempo de representaciones dionisiacas en fr. 75, 1-6.

²⁸⁶ Cf. comentario al pasaje (T 206).

9. OCASIÓN.

La mayor parte de la lírica antigua es poesía de ocasión, aunque no siempre se explicita en el poema cuál es el motivo concreto por el que éste se compone. De la misma manera que en el caso de las referencias temporales y locales, se estudian en este apartado exclusivamente las alusiones expresas a la ocasión en que se desarrolla la representación del poema. Por lo tanto, quedan fuera de este análisis las simples menciones de divinidades en cuyo honor podría celebrarse la fiesta en que se enmarca la representación (Pind. O. 3, 1-2), los presentes verbales que, a falta de otros indicios más definitorios, pueden aludir a la actualidad, pero también a un presente habitual que incluye o por el contrario excluye el de la representación (Pind. P. 5, 79-81), imágenes, metáforas poéticas susceptibles de ser interpretadas como referencias a la representación (cratera evocadora del ambiente simposíaco en Pind. N. 9, 48-53). La falta de contexto es la razón que nos lleva a excluir Sapph. 103, 2, Alc. 58, 12, Alcm. 129 y Pind. fr. 124d.

Sapph. 30, 2-9 ("las doncellas ... celebrando toda la noche ... cantan tu amor y el de la novia de seno de violetas. Pero despierta, novio, ve con tus amigos ... para que veamos ..sueño que el ... de sonoro canto"), pasaje ya comentado a propósito de la referencia temporal que supone παννυχίδοισαι, sitúa la representación del poema en el marco de una celebración nupcial.

Anacr. 356 b ("Venga, otra vez, no practiquemos más la bebida al modo escita, así, con ruido y griterío junto al vino; bebamos al son de hermosos cantos") son versos de interés no sólo para determinar la ocasión del poema, el simposio, sino también para mostrar cuál es el ideal griego del banquete civilizado: el poeta rechaza la costumbre bárbara que asocia la bebida al griterío desenfrenado y reclama y ensalza por el contrario la compañía del canto²⁸⁷.

Tras aplicar los mencionados tamices contamos con los siguientes pasajes pindáricos, situados todos ellos fuera de los epinicios: *Pae.* 6, 3-5 y 58-61, *Pae.* 9, 38-40, *Parth.* 2, 6-8 y 67-9 y fr. 124a.

En *Pae.* 6, que a partir de los escolios sabemos compuesto para los delfios con motivo de la fiesta de las Teoxenias, una primera persona del singular suplica en los versos 3-5 ser acogida "en sagrada ocasión", es decir, la representación del peán se desarrolla en el curso de una celebración que tiene asignadas unas

²⁸⁷ W. RÖSLER (1980), p. 31, destaca a propósito de Alc. fr. 70 el contraste del simposio civilizado con el "primitivismo plebeyo" de quienes no pertenecen a la nobleza cultivada. L.E. ROSSI (1988), p. 238, señala la contraposición contextual de dos modos polares de comportamiento en el simposio: el simposio y el antisimposio, el código y la transgresión. Del *ethos* del simposio se ocupa también W. SLATER (1981).

fechas determinadas. El segundo pasaje (58-61) es más explícito al utilizar la expresión ἐν θεῶν ξενίαι (las Teoxenias).

Pae. 9, 38-40 es una referencia imprecisa: sólo podemos concluir que se trata de un contexto religioso a juzgar por el léxico (ἀνατιθεῖς y χρηστήριον).

Los pasajes *Parth.* 2, 6-8 y 67-9 no dejan lugar a duda respecto a la ocasión del partenio: se trata de un dafnefórico, de un partenio compuesto con motivo de la ofrenda del laurel.

Fr. 124a pertenece a un encomio y precisamente alude a su representación en el contexto del simposio. El poeta utiliza el motivo del envío poético: desde el tiempo y lugar de la composición envía a Trasibulo su poema para que le llegue a los postres, en el momento propio del canto y del vino.

Varias referencias a la ocasión del poema se sitúan al comienzo: así *Pae.* 6, 3-5 (versos pertenecientes a la invocación a Pitón), *Parth.* 2, 6-8 (versos puestos en boca de la corego o de una de las coreutas que siguen a otros en muy mal estado de transmisión), fr. 124a. Situados en la parte de actualidad y con valor transicional encontramos los pasajes *Pae.* 6, 58-61, *Pae.* 9, 38-40 y *Parth.* 2, 67-9 (aunque es deficiente el estado del texto resulta muy probable el paso del elogio del vencedor a la descripción de la actividad del coro).

Dado que son sólo cuatro las composiciones pindáricas que suministran información explícita respecto a la ocasión en que se representan, es notable que dos de ellas (*Pae.* 9 y *Parth.* 2) sean

piezas compuestas para los conciudadanos de Píndaro, para los tebanos. Este hecho debemos ponerlo en relación con la relativa frecuencia de referencias locales tebanas en su obra y con la mención de enclaves concretos (las fuentes Dirce y Melia, el santuario Ismenio). Sin duda la familiaridad del poeta con los lugares y las celebraciones, así como el deseo de darlos a conocer favorece la alusión a ellos²⁸⁸.

En los textos de Baquílides sólo encontramos dos referencias a la ocasión en que se representa el poema actual: fr. 20B, 3-9 ("Quiero enviar a Alejandro áurea pluma de las Musas y ornato para los banquetes de los días veinte, cuando de los jóvenes el tierno ánimo calienta dulce necesidad de agitadas copas, y la esperanza de Cipris sacude las mentes, mezclada con los dones de Dioniso") y fr. 20 C, 2-7 ("quiero ... habiendo terminado placentera flor de las Musas para Hierón ... rubios caballos ... y para sus compañeros de banquete (συμπόταις ἄνδρεσσιν) enviarla a la bien fundada Etna"). Ambos pasajes pertenecen a sendos encomios y en ellos se alude al ambiente propio del simposio²⁸⁹. En el primero la

²⁸⁸ B. GENTILI (1995), p. 285, llama la atención sobre la importancia de Tebas, desde el punto de vista religioso y cultural, en la producción poética de Píndaro.

²⁸⁹ Caracterizado, como señala M. VETTA (1992), p. 178, por la εὐφροσύνη, la ἡσυχία y la χάρις.

referencia a la ocasión se acompaña de una indicación temporal: el día veinte del mes, alusión a la costumbre de celebrar reuniones en tal fecha.

II. CONCEPCIÓN.

A) EN LO HUMANO: SOCIOLOGÍA DE LA ACTIVIDAD POÉTICA.

Para este apartado, que en sentido amplio podría abarcar numerosas referencias al quehacer poético, se fijan límites muy estrechos: solamente se tendrán en cuenta las relaciones establecidas entre poeta y cliente, la valoración social de la actividad poética (la afición a la poesía como tópico laudatorio en la presentación de las ciudades) y las alusiones y menciones de otros poetas. Información de carácter sociológico puede encontrarse también posteriormente en B) y en C) así como en el apartado *Ocasión* del capítulo I.

1. RELACIÓN POETA-CLIENTE.

Aunque toda poesía está dirigida a un público, a un auditorio, hemos preferido estudiar la relación del poeta con el cliente, porque aparece más claramente definida en nuestro *corpus* de referencias. Aparte de ciertos pasajes comentados en el apartado *Ocasión* del capítulo I son pocas las alusiones explícitas a la relación con el auditorio.

Las composiciones que estudiaremos, mayoritariamente epinicios, responden al encargo realizado por un particular: el poeta ofrece sus servicios a cambio de una remuneración económica previamente acordada²⁹⁰ con su cliente, de manera que es a él a quien su trabajo debe satisfacer en primer lugar. Analizamos las condiciones económicas, de mercado, de la producción poética así como las relaciones de orden social con ellas vinculadas.

1.1. Intercambio.

La relación entre el poeta y el cliente se basa en el intercambio²⁹¹ de prestaciones y servicios en los que se incluye la remuneración económica del trabajo poético. El vencedor de las pruebas deportivas ha debido afrontar grandes gastos y esfuerzos para poder alzarse con el triunfo. Pero su victoria va más allá de lo individual, trasciende a la ciudad, a la comunidad a la que

²⁹⁰ A propósito del acuerdo contractual cf. B. GENTILI (1981) 215-20.

²⁹¹ Para la ideología aristocrática que fundamenta el sistema de intercambio véase especialmente L. KURKE (1991), pp. 85-107.

pertenece. Si común es el disfrute de la victoria, también lo es su celebración poética correspondiente. Éxito deportivo de un lado y canto de otro son bienes equiparables y por ello objeto de intercambio: Pind. *P.* 1, 90-2 ("Si quieres escuchar siempre dulce sonido, no te preocupes demasiado por los gastos (δαπάναις): despliega como el piloto la vela al viento"); Pind. *I.* 1, 41-5 ("Y si pone en la virtud todo su temperamento, con gastos (δαπάναις) y esfuerzos al mismo tiempo, hay que llevar un magnífico elogio sin talante envidioso a quienes la encuentran"). El canto encomiástico se convierte así en recompensa²⁹² de gastos (τὸ καλλίνικον λυτήριον δαπανῶν / μέλος χαρίεν, "recompensa de los dispendios ennoblecedora de la victoria, la grata canción", Pind. *P.* 5, 106-7).

El intercambio supone una serie de obligaciones²⁹³ de cada parte. El poeta contrae una deuda con el vencedor: Pind. *P.* 8, 32-4 ("Que la deuda para contigo que vino a mis pies, muchacho, marche alada según mis recursos"). Al paso del tiempo la deuda se agrava por la demora y requiere que el contratado pague con intereses: tal es la metáfora²⁹⁴ empleada en Pind. *O.* 10, 7-12. El poeta, que se declara

²⁹² Junto al aspecto económico del canto como recompensa de gastos debe tenerse en cuenta también la compensación en sentido moral, la recompensa poética del esfuerzo (cf. *Recompensa de esfuerzos* en *Motivo y función de la poesía*).

²⁹³ Para la obligación del canto téngase también en cuenta el apartado *Motivo y función de la poesía: obligación poética* expuesto en C).

²⁹⁴ Para su valor y sentido véase L. KURKE (1991), pp. 233-4.

huésped de su cliente (ξεῖνός ἐῖμι), tiene como deber elogiar su gloria: "ése es el pago (μισθός) adecuado para los hombres buenos" (Pind. *N.* 7, 61-3). Es competencia suya "alzar ante trabajos de todas clases una belleza común. Pues para cada hombre hay un dulce pago (μισθός) por sus trabajos" (Pind. *I.* 1, 45-7). La actuación brillante del vencedor reclama el elogio generoso del poeta (Pind. *N.* 7, 75-6: "no soy avaro para pagar el favor (χάριν) al vencedor"). Mediante el acuerdo con su cliente el poeta se convierte en una suerte de colaborador suyo: "Pues de buen grado vine como auxiliar de las Musas de espléndidos tronos y de los Oligétidas" (Pind. *O.* 13, 96-7). Además del pago económico el poeta encuentra otras valiosísimas compensaciones a su trabajo: el trato con "los buenos" ("que pueda yo siéndoles grato estar en compañía de los buenos", Pind. *P.* 2, 96).

Para que el trato sea justo y el intercambio equilibrado, es necesario que exista una correspondencia entre lo que se da y lo que se recibe. Si con L. KURKE²⁹⁵ vemos en Pind. *P.* 6, 52-4 bajo la expresión "horadada labor de las abejas" una alusión al poema pindárico o incluso a la labor poética en general, el verbo ἀμείβεται indica la correspondencia del comportamiento del cliente con respecto al poeta ("su dulce talante y el trato a los comensales corresponde a la horadada labor de las abejas"). La composición poética es el pago a la virtud demostrada por el cliente ("A cada rey un poeta diferente le paga con el himno melodioso que recompensa (ἄποινα) su virtud" se dice en Pind. *P.* 2, 13-4, oda compuesta para Hierón de Siracusa):

²⁹⁵ L. KURKE (1990), pp. 100-1.

virtud de un lado, poema de otro, a cada rey, a cada cliente o destinatario corresponde un poeta. Inciden igualmente en la correspondencia, aunque no aparece la idea de pago, Pind. N. 4, 91-2 (cada hombre destacado por hazañas y virtudes tiene un poeta coetáneo encargado de cantarlas) y Pind. O. 1, 115-6 ("Ojalá tú camines las alturas tan largo tiempo cuanto yo trate con los vencedores, brillante por mi saber entre los griegos por todas partes"). Fundamentalmente en el epinicio la excelencia requiere el canto dador de fama como el canto tiene por objeto el elogio de la excelencia: vencedor (generalmente coincidente con el cliente) y poeta son complementarios, se necesitan mutuamente.

1.2. Encargo poético.

Que el poema obedece a un encargo se declara expresamente mediante una metáfora en Pind. P. 10, 65-6: fue Tórax quien unció al poeta "este carro de las Píerides". A diferencia de la práctica habitual en los epinicios no es en este caso el vencedor (Hipocles de Tesalia) quien encarga la oda, sino un amigo suyo, jefe de la familia de los Alévadas. La desviación de la norma nos sirve para comprobar que la mención del *committente* en el poema es prácticamente preceptiva: la *Pítica* 10 está compuesta para celebrar la victoria de Hipocles, pero al ser Tórax el que la encarga, Píndaro se ve obligado a incluirlo en el apartado de menciones elogiosas, al igual que a sus hermanos, gobernantes en Tesalia (P. 10, 69-72). De la misma manera, al ser compuesta O. 9 a instancias de Lamprómaco, el próxeno tebano en Opunte, la ciudad del vencedor Efarmosto, también

aquél se hace acreedor al elogio poético (Pind. *O.* 9, 83-4). El mismo proceder sigue Baquílides en una ocasión similar a éstas: Bacch. 10, 9-13 ("Para Aglao también ahora el esposo de la hermana ha movido a la isleña abeja de voz sonora, para que, accesible, un inmortal ornato de las Musas para los hombres sea gozo común") nos indica quién encarga la oda, persona distinta del vencedor.

1.3. Remuneración económica.

En los poemas pindáricos se alude explícitamente al pago en dinero de las composiciones, una práctica que el poeta parece considerar común en su época, de manera que hemos de pensar -sin necesidad del apoyo que especialmente respecto a Simónides aportan otros testimonios- que sus dos rivales de Ceos también cobraron en dinero. La idea del poeta a sueldo, de la Musa mercenaria, debió de resultar al principio, cuando menos, chocante por la falta de afinidad con la antigua ideología aristocrática. Lejos aún -al menos en el caso de Píndaro- de la desenvoltura de los sofistas en este terreno, el tebano mantiene el esquema aristocrático del intercambio de bienes²⁹⁶ (ya sea sirviéndose del motivo de la deuda (*χρέος*), ya del del favor (*χάρις*)), tratando de ocultar que el valor de lo intercambiado se fija ya en dinero. Cuando esta realidad aflora en los poemas, lo hace "disfrazada", en muchas ocasiones convertido el lenguaje comercial en metáfora (Pind. *O.* 10, 7-12) al servicio de la antigua visión social del poeta: ganancia (*κέρδος*) es la del cliente

²⁹⁶ Un "anacronismo deliberado", según J. PÒRTULAS (1985), p. 232 y, en alusión expresa al vocabulario de la *ξενία*, p. 241.

(I. 1, 50-1). Píndaro aún consigue envolver en un sistema de pensamiento coherente desde el punto de vista religioso, económico, social y cultural algo que ya definitivamente se aparta de él²⁹⁷.

La remuneración económica de la actividad poética se pone de manifiesto en las siguientes ocasiones: en Pind. P. 1, 90-2 se exhorta al destinatario de la composición a no preocuparse en exceso por los gastos, a no dejarse engañar con ganancias vergonzosas. Vergonzosa y falsa sería a ojos de todos la ganancia obtenida por un hombre que tras haber cosechado grandes victorias y siendo poseedor de riquezas en abundancia escatima gastos en el canto que celebre su gloria²⁹⁸. La declaración de Pind. N. 9, 33-4 ("Pues el pundonor que trae la fama ocultamente se deja robar por la ganancia") debe interpretarse como una advertencia en tal sentido. La recompensa, el salario (*μισθοῖο*, Pind. P. 11, 41-4) es lo que permite que el poeta disponga de la voz mercenaria²⁹⁹ de la Musa (*φωναὺν ὑπάργυρον*): la Musa, la poesía, presta sus servicios a cambio de un

²⁹⁷ L. KURKE (1991), pp. 85-159, presenta un tratamiento profundo y detallado del tema.

²⁹⁸ Como señala, A. SZASTYŃSKA-SIEMION (1977), pp. 206-8, la riqueza forma parte de la *ἀρετή* que los dioses conceden a los hombres y el noble ha de usar bien esa riqueza invirtiendo en su propia gloria, que sólo el canto garantiza y hace perdurable.

²⁹⁹ Entendemos la expresión en este sentido fundamentalmente en razón del contexto en que aparece y no como sugiere P.A. BERNARDINI en B. GENTILI (1995), p. 661 (voz de plata = voz preciosa, bella).

alquiler, de un pago. Este comercio poético, casi rayano en la prostitución, que tan chocante y escandaloso podría resultar a nuestra "alta moral artística moderna", tiene cierto paralelo en las prácticas oraculares: la divinidad presta su voz a un intermediario previo pago de un solicitante. Nada hay que contravenga la ética religiosa antigua (*do ut des*) si el valor de lo intercambiado es equiparable. Este recurso a la Musa sitúa la exigencia de remuneración económica en la esfera de lo divino, de manera que el poeta no reclama su salario como mero particular, a título individual, sino amparado en un precepto comúnmente aceptado y sancionado por lo más alto. Pind. Fr. 287 (Μοῖσαι ἀργύρεαι) bien podría entenderse en este mismo sentido (Musas, poesía remunerada), pese a que no sea ésa la dirección en que apunta la fuente (comparación de las Musas con la plata por lo ilustre y brillante de su arte).

Aparentemente opuesta a la declaración de P. 11, 41-4 encontramos la situación que Píndaro describe en I. 2, 1-13: dirigiéndose al joven Trasibulo evoca el tiempo en que los poetas no vendían sus composiciones, sino que gratuitamente disparaban sus himnos a los jóvenes hermosos. No era entonces la Musa amiga del lucro (φιλοκερδής) ni mercenaria (ἐργάτις), ni se vendían en nombre de Terpsícore las canciones con rostro cubierto de plata (ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα ἀοιδαί). No debemos perder de vista que el pasaje se enmarca en el tópico del elogio a un joven: juventud y belleza son por sí mismas acreedoras del encomio poético -¿quién lo

duda?-, pero Píndaro va a cobrar su trabajo, que no responde a un impulso espontáneo motivado por la belleza de un joven, sino a un encargo³⁰⁰. Con ese excursus sobre las condiciones de la actividad poética en otro tiempo, tan diferentes de las de su época, en la que los poetas cobran por sus canciones, Píndaro no pretende justificarse ni disculparse, sino ensalzar la figura de su cliente: sus cualidades son tales que en el pasado -la edad dorada siempre es pasada³⁰¹- habría cosechado la labor desinteresada de los poetas. Naturalmente en modo alguno cabe pensar que la poesía coral -Píndaro menciona precisamente a Terpsícore- en la manera en que la conocemos fuera nunca no remunerada. Nos parece especialmente valiosa la interpretación de L. KURKE³⁰², que atribuye a Píndaro la intención de reintegrar a la Musa

³⁰⁰ s. GZELLA (1971), p. 201, piensa, por el contrario, en una epístola poética libremente enviada por Píndaro, sin encargo previo, en una situación en que el poeta atravesaría dificultades económicas.

³⁰¹ De hecho Anacr. 384 ("Y no brillaba entonces todavía la persuasión del dinero") es precedente probable de este pasaje pindárico. Hemos de suponer, pues, que también Anacreonte utiliza aquí el motivo de una edad dorada no mediatizada aún por las leyes del mercado. Sin embargo, aunque Πειθῶ es la lectura comúnmente aceptada, G. GIANGRANDE (1971) 110-3, defiende Πυθῶ transmitida por los códices. Piensa que Anacreonte buscaba un juego de palabras con χρυσῇ Πυθῶ: antiguamente no fue Delfos ἀργυρή ("rica en dinero", "codiciosa"), sino χρυσῇ ("rica en oro").

³⁰² L. KURKE (1991), pp. 240-56.

venal de su tiempo, propia de una economía monetaria, dentro del antiguo sistema de valores aristocrático, que desde el punto de vista económico y social se corresponde con una situación premonetaria.

Satisfacer con su composición al cliente es un objetivo primordial del poeta. Sólo así podrá asegurarse su favor y futuros encargos. Píndaro es muy consciente de la calidad de sus versos, pero tiene que convencer de ella a patronos que con toda seguridad no gozan de tanta sensibilidad poética. Como buen comerciante ha de saber vender bien el producto, insistir en su calidad, en lo que gana el comprador, en la bondad de la mercancía que se lleva. En *I. 1*, 50-1 le dice al destinatario de su composición que quien en competición o en combate obtiene la gloria recibe la más alta ganancia (κέρδος ὑψίστον)³⁰³ al ser elogiado. Y es que el encomio poético garantiza la fama tras la muerte, la verdadera ganancia para el hombre adornado de virtud y riqueza (*P. 1*, 92-4).

No encontramos en los textos conservados de Baquílides alusiones explícitas al pago de las composiciones, pero sí a la riqueza, a la prosperidad del cliente. En *3*, 90-8 ("El resplandor de la excelencia de los mortales no disminuye a la vez que su cuerpo, sino que la Musa lo alimenta. Hierón, tú de prosperidad las más hermosas flores (ὄλβου κάλλιστ' ... ἄνθεα) mostraste a los mortales:

³⁰³ Para la inversión de los términos del contrato entre poeta y cliente en este pasaje cf. L. KURKE (1991), p. 238: κέρδος ὑψίστον se aplica aquí a la ganancia del cliente, no, como cabría esperar, a la remuneración económica del poeta.

al que alcanza el éxito no le adorna el silencio: con la verdad de hermosas acciones también alguien cantará el presente de amistad (χάριν) del de lengua de miel, ruiseñor de Ceos" se pone de manifiesto, aunque el léxico comercial está ausente, el intercambio entre ambas partes: el poeta, agradecido (χάριν, v. 97), hace imperecedero "el resplandor de la excelencia", mientras que el cliente hace pública muestra de su prosperidad mediante la celebración poética.

1.4. Hospitalidad³⁰⁴.

Al menos en lo que se refiere al género del epinicio la relación entre el poeta y su cliente se establece en el marco de la hospitalidad. Es frecuente el uso de la palabra ξείνος para referirse tanto al uno (Pind. O. 1, 103; P. 3, 69; N. 7, 61) como al otro (Pind. I. 2, 48 y Bacch. 12, 4-6 y ξενία en Pind. P. 10, 64 y Bacch. 13, 224-6). El poeta se acoge y confía en el derecho que asiste al extranjero fuera de su patria (Pind. N. 7, 65: προξενίαι πέποιθα), por su parte evita ofender a quien le hospeda y protege (Pind. N. 7, 61-3: "soy huésped. Lejos del sombrío reproche, como si llevara corrientes de agua a un hombre amigo elogiaré su gloria auténtica") y se defiende de toda acusación real o hipotética que pudiera enturbiar sus relaciones (Pind. O. 10, 3-6: "Musa, pero tú y Verdad, hija de Zeus, con recta mano evitad la falsa censura que agravia al huésped"

³⁰⁴ En el pasaje fragmentario Bacch. 29g, 3 probablemente se alude a este motivo, pero en razón de la falta de contexto queda excluido del presente estudio.

suplica el poeta ante la supuesta acusación de incumplimiento de lo acordado, debido al retraso en la composición del epinicio). Para el poeta coral es una necesidad de primer orden salvaguardar su buena relación con el cliente, con su huésped, de ahí las alabanzas incluso en composiciones que no están dedicadas a ese cliente concreto (Pind. O. 6, 96-9: elogio de Hierón en un epinicio para Hagesias de Siracusa).

De lo dicho se desprende que la hospitalidad, el respeto y buen trato a los extranjeros en general y al poeta en particular sea una de las actitudes más valoradas en el cliente y constituya uno de los tópicos del elogio: Pind. O. 2, 5-6 ("hay que cantar a Terón por su cuadriga victoriosa, justo por su respeto de la hospitalidad"), Pind. O. 13, 1-4 ("Elogiando a la casa tres veces victoriosa en Olimpia, cortés con los ciudadanos, servicial con los huéspedes ..."), Pind. N. 9, 1-3 ("Vayamos ... hacia la recién fundada Etna, donde abiertas de par en par están vencidas de huéspedes las puertas, hacia la próspera casa de Cromio"). La acogida en la casa del cliente, la invitación a su mesa, son rasgos de su generosidad y atención: Pind. N. 1, 19-24 ("Me detuve a entonar hermosos cantos a las puertas del palacio de un hombre hospitalario, donde se me ha preparado un adecuado banquete, y no le es extraña a esta casa la frecuente presencia de extranjeros"), Pind. O. 1, 14-7 ("y resplandece en la flor de la poesía como la que muchas veces interpretamos los hombres alrededor de su mesa amiga").

El aspecto más destacado de la relación poeta-cliente en los poemas de Baquílides es la hospitalidad. Bacch. 12, 4-6 ("Pues a la próspera isla de Egina para mis huéspedes (ξεῖνοισι) la venerable victoria me guía"), Bacch. 13, 224-6 ("y honro la hospitalidad amante del esplendor (ξενίαν ... φιλάγλαον) que a mí Lampón ..."), Bacch. 14, 19-23 ("Ahora como homenaje a Cleoptólemo hay que cantar al recinto sagrado de Posidón Petreo y al bien afamado vencedor en la carrera de carros, hijo de Pírrico, que de amigo del huésped (φιλοξείνου³⁰⁵) y de recta justicia ...") son pasajes alusivos a la hospitalidad de parte del cliente. Sólo contamos con unos versos susceptibles de ser interpretados en referencia a la del poeta³⁰⁶: Bacch. 5, 9-14 ("Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle desde la isla sagrada un huésped / extranjero (ξένος) a vuestra ilustre ciudad lo envía, insigne servidor de Urania de áurea diadema"), a los que aún cabría añadir Bacch. 9, 76-7, pasaje en estado muy fragmentario en el que tal vez aparece la palabra

³⁰⁵ El término aparece también en 5, 49 (Ἰέρωνι φιλοξείνῳ), pero no lo incluimos en este estudio por no constituir el pasaje una referencia al quehacer poético.

³⁰⁶ Véase lo dicho en el comentario a este pasaje (T 254): traducen "huésped" aquéllos que defienden una relación previa entre Hierón y Baquílides, mientras que prefieren "extranjero" los partidarios de un envío espontáneo del poeta.

πρόξενος³⁰⁷ en alusión al poeta³⁰⁸. Los versos 13, 224-5 ("y honro (γεραίρω) la hospitalidad amante del esplendor (φιλάγλαον)'), próximos al final de la composición, merecen comentarse porque inciden en dos aspectos de capital importancia: la hospitalidad que ha de manifestarse con todo esplendor (celebraciones, fiestas y gastos acordes a la posición social) y el correspondiente homenaje de parte del poeta con que se honra al patrono.

1.5. Generosidad del cliente y generosidad del poeta.

Es lógico por cuanto se ha venido indicando (la composición coral ha de ser remunerada, la relación de hospitalidad supone la asistencia al extranjero, la verdadera riqueza no ha de ser oculta, sino manifiesta como la gloria perdurable que con ella se compra) que la generosidad sea una de las cualidades más alabadas en el cliente y en justa paridad alcance un elogio generoso por parte del poeta. Además de los pasajes ya mencionados conviene citar: Pind. O. 2, 93-5 ("que en cien años no ha engendrado la ciudad un hombre de talante más benefactor ni mano más generosa que Terón"), Pind. N. 1, 31-2 ("No deseo tener en casa, ocultándola, mucha riqueza, sino disfrutar de lo que haya y tener fama de ayudar a mis amigos"), el desembolso económico y los esfuerzos del cliente se ven compensados por la alabanza sin envidia, sin mezquindad de parte del poeta (Pind. I. 1, 41-5: "Y si pone en la virtud todo su temperamento, con gastos

³⁰⁷ D.E. GERBER (1984), s.v. dice respecto al valor del término en este pasaje: "precise sense unclear".

³⁰⁸ Ésa es la opinión que sostiene F. GARCÍA ROMERO (1987), pp. 542-4.

(δαπάναις) y esfuerzos al mismo tiempo, hay que llevar un magnífico elogio sin talante envidioso a quienes la encuentran (χρὴ νιν εὐρόντεσσιν ἄγάνορα κόμπον / μὴ φθονεραῖσι φέρειν γνώμῃς)").

El actuar de esa manera, el invertir en poesía, en fama que sobrevive a la muerte, es propio de sabios. Así lo dice Píndaro en *N.* 7, 17-20, pasaje en que σοφοί puede ser alusivo no sólo al cliente, sino también al poeta: "Los sabios conocen el viento que va a venir al tercer día y no sufren daño por el interés. El rico y el pobre avanzan hacia la tumba de la muerte". Estas palabras están estratégicamente situadas entre el motivo del canto como recompensa de fatigas y el recuerdo de la fama de Ulises, mayor en opinión de Píndaro que sus hazañas gracias al verso de Homero. Porque la muerte amenaza, es de necios atesorar riquezas a escondidas (Pind. *I.* 1, 67-8: "Pero si uno en casa administra oculta riqueza y al encontrarse con otras cosas se ríe, no se da cuenta de que tributa su vida al Hades"³⁰⁹). Por esa razón es encomiable la actitud de Trasíbulo, que encarga a Píndaro una oda en celebración de una victoria para la que ya Simónides había compuesto un epinicio³¹⁰ (Pind. *I.* 2, 12-3: "Eres realmente sabio: canto una no desconocida victoria ístmica con los

³⁰⁹ Para las dificultades de interpretación del pasaje y el posible juego de palabras con la etimología popular de Ἀΐδης remitimos a nuestro comentario (T 172).

³¹⁰ G.F. GIANOTTI (1975), p. 11, lo entiende de modo distinto: la expresión "canto una no desconocida victoria" tiene valor proléptico (la oda la hará famosa).

caballos"). Se sitúa precisamente esta referencia tras el breve excursus sobre el tiempo pasado en que los poetas no cobraban por sus composiciones. No es la única ocasión en que Trasíbulo es calificado de sabio en los poemas pindáricos: en *P.* 6, 47-9 se alude también, aunque de forma más indirecta, a su buen uso de los recursos materiales en relación a la poesía ("LLeva con sensatez la riqueza, cosechando juventud ni injusta ni insolente, sino sabiduría en las profundidades de las Piérides"). La declaración de *Pind.* *P.* 9, 76-8, que podría hacerse extensiva al público en general, se dirige en primera instancia al cliente: "Las grandes excelencias son siempre pródigas en relatos. Pero el trabajar pocas cosas de entre muchas es lo que les gusta oír a los entendidos (*σοφοῖς*)". El cliente no sólo es sabio por invertir en poesía, sino por su buen criterio, por su gusto y sensibilidad artística que le permitirán apreciar como corresponde el también sabio proceder de Píndaro.

Excelencia y canto que la celebra, gloria del instante y poema que la hace perdurable, motivo poético y oda, patronazgo literario y poeta contratado, riqueza privada y su manifestación pública para común celebración y deleite: la complementariedad de estos términos hace que la relación cliente-poeta en el epinicio sea una alianza sólidamente trabada³¹¹, que va más allá del mero vínculo profesional o comercial³¹². En cierta manera los destinos del poeta y

³¹¹ Cf. H. GUNDELT (1935), esp. p. 54 y 132, n. 256.

³¹² No creemos, en contra de J. SVENBRO (1984) [1976], esp. p. 150, que las alusiones a la amistad entre poeta y cliente oculten simplemente

del cliente (el celebrado) corren parejos y para la posteridad son indisolubles; de ahí su necesaria correspondencia, de ahí la necesaria excelencia de ambos. No mintió el poeta al prometer y prometerse la gloria de la fama tras la muerte (Pind. *P.* 1, 92-4), un motivo que ya Íbico (282 *PMG*) había formulado con toda nitidez: "Entre ellos también tú, Polícrates, siempre tendrás de belleza fama imperecedera, según mi canto y mi gloria".

1.6. Contexto de las referencias a la relación poeta-cliente.

Todas las referencias recogidas aparecen en epinicios -salvo la descontextualizada Pind. fr. 287-, siempre situadas en la parte de actualidad, ya inicial (Pind. *O.* 1, 14-7; *O.* 2, 5-6; *O.* 6, 4-9; *O.* 10, 3-8; *O.* 13, 1-4; *P.* 2, 13-4; *N.* 1, 19-24; *N.* 7, 16-20; *N.* 9, 1-3; *I.* 2, 1-13; Bacch. 5, 9-14; 10, 9-13; 12, 4-6), ya final (Ibyc. 282 *PMG*; Pind. *O.* 1, 115-6; *O.* 2, 93-5; *O.* 6, 96-9; *O.* 9, 83-4; *O.* 13, 96-7; *P.* 1, 90-4; *P.* 2, 96; *P.* 5, 106-7; *P.* 6, 47-9; *P.* 6, 52-4; *P.* 10, 64-6 y 69-72; *N.* 4, 91-2; *N.* 7, 61-3, 65 y 75-6; *I.* 1,

una relación comercial. Lejos de establecer, como SVENBRO, p. 155, una oposición entre "autor contractual" que alude a la remuneración y "autor ficticio" que con su pretendida sinceridad debe garantizar la verdad de su alabanza por encargo, pensamos más bien en la unidad de estos planteamientos, contradictorios e incoherentes cuando se los contempla anacrónicamente aplicándoles nuestros propios criterios. La poesía fue siempre en Grecia una actividad social y nunca independiente, pero tales condicionamientos no eran concebidos como obstáculo a la verdad y sinceridad de sus declaraciones.

40-7; *I.* 1, 50-1; *I.* 1, 67-8; *I.* 2, 47-8; *Bacch.* 3, 90-8; 13, 224-6). En muchas ocasiones forman parte del elogio del vencedor (cliente) (Pind. *O.* 1, 14-7; *O.* 2, 5-6; *O.* 2, 93-5; *O.* 6, 4-9; *O.* 13, 1-4; *O.* 13, 96-7; *P.* 1, 75-80; *P.* 6, 47-9; *P.* 6, 52-4; *N.* 1, 19-24), en otras se trata más bien de recomendaciones o consejos que el poeta le dirige al hilo de máximas y consideraciones de carácter gnómico, aunque puedan incluirse en la alabanza del destinatario (*P.* 1, 90-4; *N.* 1, 31-2). Con escasa frecuencia encontramos entre ellas referencias transicionales. Sin ser preponderante sí es significativa y destacable la aparición de alguna de estas referencias en comienzo o final absoluto del poema.

2. VALORACIÓN SOCIAL DE LA POESÍA.

En gran medida el elogio poético de la ciudad del vencedor en los epinicios es una extensión del elogio del cliente: su gloria se acrecienta con la de sus habitantes ilustres y la oda triunfal celebra al vencedor, pero al mismo tiempo a su patria. Así el poeta expresa el deseo de agradar a los Tindáridas y a Helena "honrando a la ilustre Agrigento, erigiendo un himno por la victoria olímpica de Terón" (Pind. O. 3, 1-3). La alabanza de la ciudad es preceptiva en el epinicio: a ella o a su ninfa epónima se pide en numerosas ocasiones que acoja el canto, se celebran pormenorizadamente sus lugares ("canta a tu bosque sagrado, al río Oano, al estanque local, a los venerados canales con los que el Híparis riega a tu pueblo" se dice, por ejemplo, del vencedor Psaumis en Pind. O. 5, 9-12). De la misma manera que el elogio del vencedor y el de su ciudad van parejos, es frecuente encontrar la alabanza de ésta (al igual que la del cliente³¹³) por su afición y sensibilidad

³¹³ Sirva de ejemplo Bacch. 5, 1-6 ("Bienhadado general de los siracusanos que hacen girar los carros, sabrás apreciar correctamente, como ninguno entre los hombres de ahora, (este) adorno de las Musas coronadas de violetas") y tal vez Bacch. 3, 67-71 ("Cualquiera que no se cebe con la envidia puede hablar bien de un hombre amante de los caballos, guerrero, poseedor del cetro de Zeus ... y partícipe de las Musas de trenzas de violeta"), pasaje este último en el que la idea de participación tanto puede aludir a ser

poética³¹⁴: no es desconocedora la casa de Trasíbulo de los amables cortejos, ni de las canciones de dulce sonido (Pind. *I.* 2, 30-2); "Os garantizo, Musas, que no llegaréis a un pueblo hostil ni desconocedor de la belleza, sino de alta sabiduría y aguerrido", dice Píndaro a las Musas que han de celebrar la victoria olímpica de Hagesidamo de Locros en *O.* 11, 16-9; Sógenes de Egina habita una ciudad amante del canto (*φιλόμολπον*) (Pind. *N.* 7, 9), idea que se repite en Pind. *I.* 9, 7-8, composición también dedicada a un egineta ("y son sabios administradores de las Musas"). El gusto por la poesía constituye por sí mismo un motivo de encomio, equiparable al valor guerrero o a la prudencia de los gobernantes: es proverbial la afición espartana a las actividades musicales (Pind. fr. 199: "donde sobresalen los consejos de los ancianos y las lanzas de los jóvenes, y los coros y la Musa y Aglaya"), afición que el poeta hace extensiva y unificadora para toda Grecia (Pind. *Dith.* 2, 23-5: "Pero a mí como escogido heraldo de sabias palabras la Musa me alzó para la Hélade de hermosos coros"). Este poeta coral no conoce más límites que los propios de la civilización griega. Sapph. 106 se hace eco de la fama proverbial de los cantores lesbios en el mundo griego: "... Superior, como cuando el cantor lesbio entre los extranjeros ..."

celebrado en el canto como a promocionarlo.

³¹⁴ Cf. para este motivo E. BUNDY (1962), p. 26.

3. ALUSIONES Y CITAS DE OTROS POETAS.

Por "alusiones y citas de otros poetas" entenderemos su mención expresa, las citas textuales y también las aproximadas en las que se muestre la intención de mencionar, recordar, discutir ... pasajes sobre cuyo conocimiento por parte del público (o incluso del implicado en ellos) tiene certeza el poeta, es decir, pasajes que dentro de las composiciones siguen siendo -perdónese la tautología- "cita", "texto ajeno dentro del propio texto", algo muy distinto de *loci similes* e influencias, que, aunque de procedencia ajena, el autor trabaja como propios.

La costumbre de la alusión y la cita está firmemente asentada en poetas como Píndaro y Baquílides. Contamos también con algún ejemplo en Simónides y Corina, con referencias aisladas en Alcmán a Polimnesto de Colofón (fr. 225 CALAME) y a los flautistas frigios Sambas, Adón y Telo en las glosas de fr. 206 y una mención descontextualizada del poeta mítico Orfeo en Ibyc. 306. Sospechamos que se trata de una práctica común en la lírica griega arcaica, pero, como en otros casos, la deficiente transmisión de los textos no permite asegurarlo.

3.1. Simónides.

Aparte de las dos probables alusiones a los efectos del legendario canto de Orfeo (567 PMG y 595 PMG), cuyo estudio dejamos para páginas posteriores, contamos con el último verso de un fragmento de cuatro (564, 4 PMG), donde nombra Simónides a dos poetas

("Pues así cantaron para los pueblos Homero y Estesícoro"). Se alude al triunfo de Meleagro al arrojar la lanza en los Juegos en honor de Pelias. Aunque el texto es deficitario, podemos suponer que Simónides nombra a Homero y Estesícoro para dar una mayor autoridad a sus palabras. G.F. GIANOTTI³¹⁵ destaca el interés en precisar la pertenencia del material que se cita, lo cual indicaría un distanciamiento de la concepción tradicional de la poesía como inspiración de la Musa y supondría una valoración de la personalidad de los autores como elemento determinante de la producción poética.

3.2. Corina.

Corina 664 (a) ("Y yo censuro a la sonora Mirtis porque siendo mujer entró en contienda con Píndaro") es de interés no sólo por la cita de poetas coetáneos³¹⁶, sino también porque resulta un valioso testimonio respecto a los límites que, según la poetisa de Tanagra, no debe traspasar una mujer que se dedique a la poesía. Corina reprocha a Mirtis el competir con Píndaro. Hay quienes piensan³¹⁷ que se trata de una alusión a un certamen real en el que se enfrentaron ambos poetas, pero 664 (b) ("Pero yo por mi parte las hazañas de héroes y heroínas ...") sugiere otra línea de

³¹⁵ G.F. GIANOTTI (1975), p. 52.

³¹⁶ Remitimos a la introducción para los problemas de datación de Corina.

³¹⁷ D.L. PAGE (1953), p. 31 y G. BURZACCHINI (1993), p. 399 (cf. nuestro comentario al pasaje, T 126).

interpretación³¹⁸: la crítica de Corina puede apuntar a la elección temática de Mirtis, más propia de la lírica internacional representada por Píndaro y considerada inadecuada para una mujer, a la que corresponde no salir del ámbito local, de sus leyendas y tradiciones, la postura de Corina.

3.3. Píndaro.

Píndaro es sumamente consciente de su oficio. La reflexión sobre su propia tarea discurre pareja a la atención que presta a la obra de otros poetas: con ellos, con los grandes, se mide y compara y, marcando con claridad las semejanzas y diferencias, pero sin renunciar a incorporar a su obra el legado recibido, define su personalidad artística. Por su propio nombre menciona a poetas míticos y también a Homero, Hesíodo, Arquíloco y Terpanandro. En el caso de los tres primeros cita y parafrasea pasajes concretos, una práctica que indirectamente nos da idea del alto grado de conocimiento que el auditorio pindárico tendría de sus obras. Hemos de suponer probables referencias a Anacreonte y Alceo al comienzo de *I.* 2³¹⁹ y tal vez a Laso de Hermíone en los versos iniciales de *Dith.*

³¹⁸ En ella se sitúa B.M. PALUMBO STRACCA (1993), p. 410. (Véase comentario al pasaje: T 126).

³¹⁹ Enviamos para el estudio y las implicaciones de este pasaje a su comentario (T 173) y a la bibliografía allí citada, especialmente a L. KURKE (1991), que se fija en la modificación y readaptación por parte de Píndaro a sus propios intereses del contenido de esas citas, un procedimiento que tendremos ocasión de observar en más de una

²³²⁰. El proceder con los coetáneos es distinto: no los nombra, se trata de alusiones más o menos veladas, de carácter más o menos general, más o menos personalizado. La relación y la consideración de sus contemporáneos se ve naturalmente mediatizada por la rivalidad profesional³²¹, de ahí que difícilmente pueda encontrarse una palabra de elogio para ninguno de ellos: son los cuervos graznadores (*O.* 2, 87-8), incapaces de alcanzar el vuelo del águila de Zeus (*N.* 3, 80-2).

3.3.1. Poetas legendarios.

Encontramos menciones de Lino, Himeneo y Yálemo, pero no son citados (56, 6-9 *M. CANNATÀ FERA*) en calidad de poetas, sino en razón de los cantos trenódicos del mismo nombre que acompañaron sus funerales.

En ese mismo fragmento (56, 11-2 *M. CANNATÀ FERA*) se nombra a Orfeo de espada de oro, el hijo de Eagro. Lamentablemente no se nos ha conservado más texto a partir de v. 12, por lo cual queda oculto el motivo de la mención del poeta mítico, también citado en *P.*

ocasión en sus poemas y también en los de Baquílides.

³²⁰ Véase nuestro comentario (T 204).

³²¹ G.F. GIANOTTI (1975), p. 37 da una clara visión del reparto del "mercado coral" en época de Píndaro. Más extenso, pero excesivamente conjetural en los detalles y ocasionalmente abusivo en las interpretaciones de los textos es el estudio de S. GZELLA (1969/70) 19-32.

4, 176-7, un pasaje encuadrado en la relación de componentes de la expedición de los Argonautas. En sólo dos versos se nos da bastante información respecto a Orfeo: fue de parte de Apolo, se le caracteriza como tañedor de lira y padre de las canciones y se le aplica el adjetivo εὐαῖνῆτος. Es muy significativo que Píndaro recoja precisamente en el catálogo de héroes participantes en el viaje al primero de los poetas, enviado especial del dios Apolo. En las menciones de los héroes se indica su filiación, pero en el caso de Orfeo la expresión ἐξ Ἀπόλλωνος ... ἔμολεν resulta ambigua³²² por cuanto puede aludir igualmente a una relación de parentesco y al envío por parte del dios. De cualquier manera se trata de destacar el vínculo con la divinidad de la poesía: si se cita a los tres hijos de Zeus (Heracles y los Dioscuros), a los de Posidón, los de Hermes y los del viento Bóreas, Orfeo no va a ser menos, necesita un padre del mismo rango, y de la misma manera que él lo es de las canciones (ᾠοιδᾶν πατήρ), Apolo lo es suyo, no necesariamente en sentido biológico. Pero volvamos al comienzo: ¿por qué un poeta entre los héroes? En primer lugar para cantar sus hazañas, pero cuenta además la leyenda los inestimables servicios que Orfeo, precisamente en calidad de poeta, prestó a lo largo de la expedición (vencer con su canto el pernicioso de las Sirenas, aplacar las tempestades, tranquilizar el ánimo de los tripulantes, conjurar algunos peligros). Sin embargo, Píndaro no da explicaciones de su presencia en el viaje, ni él ni su auditorio las precisan: al poeta le corresponde un lugar

³²² Cf. comentario al pasaje (T 152).

en la sociedad, como le correspondió a Orfeo en la expedición de los Argonautas y su actividad no es en modo alguno despreciable, sino tan digna de fama y elogio (εὐαίνητος) como la de los propios guerreros y héroes. Con ellos se codeó Orfeo pese a la debilidad de sus brazos y un dios lo envió como a ellos los enviaron sus divinos padres.

Cíniras aparece citado en *P.* 2, 15-7, pero no como poeta, sino como rey modélico parangonable a Hierón de Siracusa (destinatario de la composición) por quien entonan todavía cantos los chipriotas y en *N.* 8, 18, ejemplo de mortal favorecido por los dioses.

3.3.2. Homero³²³, ciclo épico y rapsodos.

De manera imprecisa se alude con toda probabilidad a la producción épica en pasajes como *O.* 1, 36 (en relación al mito de Pélope: "Hijo de Tántalo, voy a cantar de ti lo contrario que mis predecesores"), *P.* 3, 112-4 ("A Néstor y al licio Sarpedón -es fama entre los hombres- los conocemos por los sonoros versos que ensamblaron sabios constructores") y *N.* 3, 52-3 ("Tengo este relato contado por los antiguos").

Homero es el poeta que más veces aparece citado y al que más se alude en los poemas pindáricos. Sin duda constituye un referente fundamental y un maestro. Pero como alumno maduro y aventajado que es, Píndaro no mantiene ante él una actitud de

³²³ Es posible que fr. 347 (Φρυγίας κοσμήτορα μάχας), fragmento de atribución dudosa, aluda, según indica la fuente, a Homero. No lo estudiamos debido a la falta de contexto.

seguimiento ciego, sino de admiración crítica y reflexiva, por más que estos conceptos (admiración / crítica y reflexión) puedan parecer a primera vista contradictorios.

Dos pasajes³²⁴ (P. 3, 80-2 y P. 4, 277-9) son alusivos a otros de la *Ilíada*, respectivamente a 24, 527-8 y 15, 207. En el primero de los pindáricos no aparece el nombre del autor, sino el vago *προτέρων*. Si el poeta se permite citar así, podemos suponer que el pasaje se había hecho prácticamente proverbial y conocido de todos o simplemente que en esta ocasión Píndaro se interesa por la idea que sugieren esos versos homéricos, pero no por su contexto ni por su autor. En cualquier caso recurre a esta alusión o paráfrasis para dar una mayor autoridad y poder de persuasión a sus argumentos, de manera que bajo *προτέρων* probablemente también Hierón reconocería la referencia a los versos del ciego de Quíos. El pasaje homérico está puesto en boca de Aquiles en el momento en que se dirige a su enemigo Príamo, que había llegado a su tienda para pedir el cadáver de Héctor, después de haber llorado juntos las calamidades de la guerra: la infelicidad es la condición de los mortales. Se ilustra esta idea con una imagen: *δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἔν Διὸς οὔδει / δώρων οἷα δίδωσι κακῶν, ἕτερος δὲ ἕων*. El pasaje ha sido desde la

³²⁴ También *Pae.* 6, 51-8 recuerda por su similitud a *Il.* 2, 484-6 (cf. comentario: T 189) e *I.* 8, 56a evoca al menos desde el punto de vista temático (treno de las Musas a la muerte de Aquiles y pervivencia de su gloria) los pasajes *Od.* 24, 60-1 y 92-4 (cf. G.A. PRIVITERA (1982), p. 238).

antigüedad diversamente interpretado, como muestran los escolios³²⁵. Píndaro parece entender que en los umbrales del palacio de Zeus hay dos toneles de los cuales el dios reparte males, mientras que de bienes hay otro, sólo uno. M. CANNATA FERA³²⁶ da una explicación sumamente atractiva, que recogemos en el comentario de este pasaje (T 151): Píndaro es sabedor de que su interpretación de los versos homéricos se aparta de la habitual y por eso la introduce, dirigiéndose a Hierón, con las palabras εἰ δὲ λόγων συνέμεν κορυφάν, ἱέρων, ὁρθὰν ἐπίσται, es decir, el "saber captar la cima de las palabras" tiene que ver no ya -o al menos no exclusivamente- con lo dicho anteriormente por Píndaro, sino con lo que va a decir a continuación. Él afirma su propio criterio en la interpretación del pasaje de Homero, como otras veces sigue también su camino en la selección y presentación del material mítico.

En P. 4, 277-9 se cita por su nombre al poeta épico, pero la versión pindárica es a nuestros ojos de lectores modernos todo lo infiel y libérrima que se pueda imaginar, aunque seguramente acorde con la práctica antigua (ἄγγελον ἔσλόν ἔφα τιμὰν μεγίσταν πράγματι παντὶ φέρειν: "dijo que el buen mensajero lleva la mayor honra a cada cosa"): tradicionalmente se ha visto aquí una alusión a Il. 15, 207, verso que forma parte de la respuesta que Posidón da a Iris a su proposición de modificar el colérico mensaje que el dios está dispuesto a enviar a su hermano Zeus. Dice así el mencionado

³²⁵ Cf. comentario al pasaje (T 151).

³²⁶ M. CANNATA FERA (1986), 85-9.

verso: ἔσλὸν καὶ τὸ τέτυκται, ὅτ' ἄγγελος αἵσιμα εἰδῆι. El dios elogia la prudente iniciativa de la mensajera. Píndaro evoca este pasaje cuando se dispone a interceder por el exiliado Demófilo ante Arcesilao de Cirene. Aunque seguramente tal mediación habría sido previamente pactada con el cliente Arcesilao, el poeta lo presenta como iniciativa propia y se constituye en mensajero del exiliado. La cita homérica es, como en el pasaje estudiado anteriormente, un recurso para dar autoridad a su actitud y a sus palabras (277-8: "Observa y ten en cuenta este dicho de los de Homero"). El autor de la *Ilíada* es un valor poético seguro, común y compartido por todo el auditorio al que se dirige Píndaro, y por esa razón puede convertirse en garantía y apoyo de su proceder.

N. 7, 20-3 e I. 4, 37-41, con mención expresa de Homero, son pasajes relativos a la fama que confiere el canto. El primero de ellos, perteneciente a un epinicio dedicado a un egineta, se enmarca entre la afirmación de que a todos alcanza la muerte, pero los sabios no se dejan corromper por la ganancia y la alusión al cruel destino de Áyax, héroe Eácida de obligada mención en una oda dirigida a un egineta. Dice así: "Yo creo que el nombre de Ulises es mayor que lo que padeció a causa de Homero de dulce verso. Pues sobre la mentira por la técnica alada hay algo venerable. Pero engaña la poesía seduciendo con relatos". En ningún momento debemos pasar por alto que se trata de un poema compuesto para un egineta y que Áyax es por su ascendencia Eácida un héroe especialmente venerado en la isla frente a Ulises, el taimado causante de su suicidio. Nada le niega Píndaro a

Homero (calificado como ἄδυεπός) en lo que a arte poética se refiere, capaz de conferir a un héroe mayor fama de la que merece en virtud de su técnica alada (ποτανῶι μαχανῶι), gracias a la cual algo venerable se impone a las mentiras, a las ficciones. La situación es comprometida para el tebano: por un lado se propone demostrar el poder glorificador de la poesía y para ello ningún ejemplo mejor para el auditorio egineta que la fama otorgada a Ulises más por Homero que por sus propias hazañas. Por otra parte, si no existe correspondencia entre la hazaña y el elogio poético, de alguna manera mintió Homero. Píndaro no llega a llamar falsificador al poeta que respeta y admira³²⁷, antes bien lo colma de elogios ("de dulce verso", "alada técnica") quizá en compensación de esa velada, casi involuntaria acusación que el público egineta percibiría seguramente. La capacidad de seducción es inherente a la poesía como lo es su poder para conferir algo de venerable. La tendencia al engaño ("engaña la poesía seduciendo con relatos") actúa casi independientemente de la voluntad del poeta: engaña la poesía, no engaña Homero³²⁸. Pero quien -según sus declaraciones- en modo alguno, ni voluntaria ni involuntariamente

³²⁷ A propósito de su admiración y desaprobación simultáneas cf. R. HARRIOTT (1969), p. 135.

³²⁸ Ahora bien, de las palabras de Píndaro parece desprenderse que, más allá de la dimensión seductora del lenguaje, es obligación del poeta responsabilizarse de la veracidad de lo que cuenta, algo que no hizo Homero. En esta línea véase G.W. MOST (1985b), pp. 148-52 y G. NAGY (1990), p. 427.

engaña es Píndaro, que en 33-4 acude como aliado del dios que acrecienta la fama de Neoptólemo³²⁹.

En *I.* 4, 37-41 nos encontramos ante otro auditorio: los tebanos. El tema vuelve a ser la fama que confiere el canto, el poeta involucrado es Homero y el héroe, el infortunado Áyax: "Pero le honró entre los hombres Homero, que alzando toda su virtud enseñó a los venideros a cantarlo al compás de sus divinos versos. Pues si alguien dice algo bien, eso provisto de voz, avanza inmortal". En este caso, a juicio de Píndaro, Áyax fue suficientemente compensado de sus sufrimientos gracias a la gloria que le dieron los versos homéricos. Este pasaje supone, si no contradicción con el anteriormente comentado, sí al menos un enfoque distinto, un punto de vista diferente, motivado por el cambio en el destinatario de la composición³³⁰: ante un cliente tebano no precisa ensalzar la figura de Áyax más que lo hizo Homero. De la misma manera él se propone ahora "prender esa antorcha de himnos" en honor del vencedor Meliso (61-2). De nuevo encontramos -y ahora sin ningún tipo de reservas- la admiración sincera hacia el poeta épico (ὅς αὐτοῦ / πᾶσαν ὀρθώσας

³²⁹ Remitimos al comentario del pasaje (T 167) para las dificultades textuales que presenta.

³³⁰ Así F.J. NISSEICH (1989), pp. 2, 14 y 23. Señala además este autor (pp. 15-23) que el Homero de *N.* 7 es básicamente el de la *Odisea* (el poema del héroe que triunfa por el poder engañoso de la palabra), mientras que el de *I.* 4 es el de la *Ilíada* (mayor valoración de Áyax).

ἀρετὰν κατὰ ῥάβδον ἔφρασεν / θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν: "que alzando toda su virtud enseñó a los venideros a cantarlo al compás del bastón de sus divinos versos") junto a la reflexión posterior a la luz del ejemplo homérico respecto a la actitud propia frente a la poesía.

Para *Pae.* 7b, 10-4 adoptamos, siguiendo las conjeturas mencionadas en el comentario (T 192), el siguiente texto:

κελαδήσαθ' ὕμνους,
 Ὅμηρου [πολύτρι]πτον κατ' ἀμαξιτόν
 ἴοντες, ἀ[λλ' οὐκ ἄλ]λοτρίαις ἂν' ἵπποις,
 ἐπεὶ αὐ[τοὶ τὸ πο]τανὸν ἄρμα
 Μοισα[ῖον ἐλαύνο]μεν

El pasaje se encuadra en la parte de actualidad anterior al mito. El poeta exhorta a entonar himnos siguiendo el camino trazado por Homero (πολύτριπτον κατ' ἀμαξιτόν), pero al mismo tiempo señalando su personalidad, su originalidad (ἀλλ' οὐκ ἄλλοτρίαις ἂν' ἵπποις). Otra vez nos encontramos con el respeto de Píndaro a la tradición homérica junto a la afirmación de su propio hacer poético, su toma de conciencia frente al legado recibido. Y es que él es también, en no menor grado que Homero, conductor del carro alado de las Musas³³¹ (ἐπεὶ αὐτοὶ τὸ ποτανὸν ἄρμα / Μοισαῖον ἐλαύνομεν), él es

³³¹ Es importante tener en cuenta la mención de las Musas, las únicas, junto con su madre Mnemósine, que garantizan el saber poético. Precisamente a ellas suplica en los versos siguientes (15-7: "Y pido a la hija de hermoso peplo de Urano, a Mnemósine, y a sus hijas que

poeta y le asiste por tanto igual derecho en la búsqueda de una expresión propia. Admiración y respeto, sí, pero no imitación servil, no renuncia a su voz auténtica en beneficio de una ajena (οὐκ ἄλλοτρίαις ἂν' ἵπποις). Tal vez -vv. 23-42 se han perdido casi en su totalidad-, como sugiere G.B. D'ALESSIO³³², la declaración preparaba una versión del mito diferente de la homérica -o simplemente épica-, acorde con las exigencias morales de la poesía de Píndaro.

N. 6, 53-4 (καὶ ταῦτα μὲν παλαιότεροι / ὁδὸν ἀμαξιτὸν εὖρον· ἔπομαι δὲ καὶ αὐτὸς ἔχων μελέταν'), un pasaje de transición del mito (muerte de Memnón) a la actualidad, recuerda a *Pae.* 7b, 10-4 por la determinación del poeta de seguir el camino descubierto por los antiguos, mientras que *παλαιότεροι* es semejante a *προτέρων* en *P.* 3, 80-2. Ambas semejanzas son indicio de una referencia a obras pertenecientes al género épico. En este caso debemos pensar concretamente en la *Etiópida*, en la que se narraba entre otros contenidos la muerte de Memnón a manos de Aquiles.

El interés por la técnica compositiva que Píndaro muestra con frecuencia respecto a su obra se manifiesta también en el caso de los rapsodos homéridas (N. 2, 1-5), los cantores de versos

me den recursos"). Sin el recurso a las diosas el poeta no puede hacer en nombre propio tal afirmación ("Pues están ciegas las mentes de los hombres que sin las del Helicón buscan el profundo camino de la sabiduría. A mí me transmitieron esta labor inmortal", 18-22).

³³² G.B. D'ALESSIO (1995), pp. 180-1.

cosidos, hilvanados (ῥαπτῶν ἑπέων) que generalmente comienzan a cantar empezando por Zeus (de la misma manera que el vencedor al que se dedica esta oda ha obtenido su primera victoria en el recinto de Zeus Nemeo). Si no verdaderos poetas³³³ en el sentido estricto de la palabra, sí son al menos -y sobre ese punto llama la atención Píndaro con su intento de explicación etimológica³³⁴ del término- hábiles ensambladores de fórmulas épicas. La composición y ejecución de los poemas épicos es sin duda un tema que suscitó en él interés y cierta fascinación: no es de extrañar que el tebano, poeta coral tan atento y consciente de las exigencias y de los recursos propios de su arte, se preguntase al contemplar las producciones de la epopeya por los mecanismos técnicos que las conforman. En este sentido merece también recordarse la referencia al bastón homérico que marca el compás³³⁵ de sus "divinos versos" (I. 3-4, 56-7 (38-9)).

³³³ F.R. ADRADOS (1986), p. 120, los considera repetidores de poemas pertenecientes a un ciclo prácticamente cerrado. Por su parte F. CASSOLA (1975), p. XXVI, niega que el término ῥαψῳδός tenga valor despectivo y se use para la fase decadente de la épica; en su opinión ῥαψῳδός designa específicamente al poeta épico sin establecer diferencia entre "creador" y "repetidor tardío", mientras que ἀοιδός es el término genérico para cualquier poeta o cantor.

³³⁴ Para el valor de ῥαψῳδία y la bibliografía al respecto cf. A. FORD (1988).

³³⁵ Cf. M.L. WEST (1981), p. 125, a propósito del posible uso del bastón en la representación de los poemas.

3.3.3. Hesíodo.

Sólo en una ocasión se alude a un pasaje hesiódico. Se recurre a la cita en razón de su contenido, no por motivos formales, artísticos o estéticos. El texto pindárico (I. 6, 66-7) dice así: "Y Lampón, que atiende a sus trabajos, aprecia especialmente este dicho de Hesíodo". Con las palabras "que atiende a sus trabajos" (μελέταν ἔργοις ὀπάζων) se evoca *Op.* 412. La cita, como las de Homero, no es literal, sino más bien una adaptación.

3.3.4. Terpandro.

Fr. 125 atribuye a este poeta de principios de s. VII a.C. la invención del bárbito. El fragmento informa de su procedencia (lesbio) y del proceso de adaptación de la péctide, cuyos sonidos habría escuchado Terpandro en los banquetes de los lidios.

3.3.5. Jenócrito de Locros.

Hemos de suponer a la luz de los escolios a *O.* 10 (17k y 18b, DRACHMANN I, p. 315) que la referencia de fr. 140b, 1-11 apunta hacia este músico y poeta, figura destacadísima en la vida cultural de Locros y Esparta en s. VII a.C., compositor de peanes³³⁶ e inventor de la melodía "Lokristí". El fragmento le atribuye precisamente la invención de una melodía para canto y flauta que seguramente sería ésta. El hecho de que Píndaro aluda a Jenócrito dos siglos después de su actividad musical es prueba de la pervivencia de su obra. En v. 9 se menciona un peán, carro sonoro ([ὄ]χημα λιγ[ύ]), que hemos de

³³⁶ De ditirambos, según otras fuentes. Cf. M.G. FILENI (1987), pp. 22-32.

suponer la composición cumbre del referido poeta, aunque debido al mal estado de transmisión del texto tampoco podemos excluir la posibilidad de una referencia a la propia composición pindárica, si bien los versos 11-7 sugieren un contraste entre la mencionada melodía, calificada de sencilla (παῦρα) -en sentido positivo del término-, y la de Píndaro, más vivaz ([γλῶ]σσαργον)³³⁷. Estaríamos ante un procedimiento habitual en las menciones pindáricas de poetas que admira: descripción de su arte y comparación con la propia. Sea el poeta o el coro el sujeto de ἔρεθίζομαι (13-4), en virtud de la necesaria asociación de ambos debemos entender que Píndaro declara su atracción ("me alzo hacia su voz al modo del marino delfín", vv. 13-5) por la melodía que ideó Jenócrito de Locros.

³³⁷ Estamos de acuerdo con W.J. HENDERSON (1992) 148-58, en que se está comparando el arte de Jenócrito con el de Píndaro, pero no creemos que dicha comparación se apoye, como quiere este autor, en la oposición de la imagen del carro (representativa del arte de Jenócrito) a la del delfín (alusiva al arte de Píndaro), pues, por mucho que aquí pudiera tratarse de un carro votivo, de una ofrenda, tal objeto simboliza casi sin excepción en los pasajes pindáricos relativos a la poesía el dinamismo, el movimiento, es decir, no es menos dinámico el carro que el delfín, imagen esta última que ni siquiera aparece representada fuera de este pasaje en la poesía pindárica conservada como referencia a la tarea del poeta.

3.3.6. Arquíloco.

Se menciona a Arquíloco en dos ocasiones: *O.* 9, 1-2 y *P.* 2, 52-6. En la primera de ellas simplemente se alude al himno a Heracles (120D = 324W) compuesto por él que en tiempos de Píndaro sonaba en los juegos olímpicos y en el que se repetían tres veces las palabras *τήνελλα* y *καλλίνικε*.

P. 2, 52-6 es un pasaje que presenta varias dificultades³³⁸. Adoptamos la siguiente traducción: "Es mi deber escapar al agudo mordisco de la calumnia. Pues vi, aunque de lejos, al difamador Arquíloco cebarse muchas veces con insultantes odios cuando estaba en apuros. Pero enriquecerse por fortuna del destino es lo mejor de la sabiduría". Consideremos antes de estudiar el contenido de estos versos el contexto en que se insertan: siguen a una máxima sobre los límites que la divinidad impone a las esperanzas, que a su vez sirve de conclusión al mito de Ixión³³⁹, ejemplo claro de ingratitud y extralimitación, y preceden al elogio de Hierón. Pero el tema de la calumnia, asociado ahora al engaño y las intrigas, aparece nuevamente en los versos finales del poema (a partir de v. 75). También en esta parte el léxico y los símiles zoológicos recuerdan los del poeta de Paros. Por estas razones debemos pensar que la alusión a la actitud de Arquíloco es un motivo prácticamente operante a lo largo de toda la *Pítica* 2. Tal como hemos

³³⁸ Cf. comentario (T 150).

³³⁹ Para el "carácter arquiloqueo" de este mito cf. E. SUÁREZ DE LA TORRE (1992b), esp. pp. 335-9.

visto en ejemplos anteriores, Píndaro vuelve a medirse, a compararse con un poeta del pasado. El juicio no es sobre el arte, sino sobre la actitud: el poeta coral, que se debe a su cliente, le reprocha a Arquíloco su tendencia a cebarse, cuando estaba en apuros, en la calumnia y el insulto. Sin embargo, Píndaro advierte con expresiones que recuerdan a las del poeta de Paros que sabrá defenderse del enemigo a la manera del lobo, yendo cada vez por un sitio con senderos tortuosos (84-5). Podría hablarse, como señalan G.W. Most³⁴⁰ y E. Suárez de la Torre³⁴¹, de asimilación de las armas del *ψόγος* arquiloqueo en favor del *ἐπαινος* pindárico.

3.3.7. Otras menciones.

Polimnesto de Colofón, poeta y músico del siglo VII a.C., aparece citado en el descontextualizado fr. 188³⁴².

3.3.8. Poetas coetáneos.

En los textos conservados nunca aparece el nombre de ningún poeta contemporáneo del tebano. R. Lattimore³⁴³ y los escolios a O. 9, (74, Drachmann, I, p. 285) señalaban una posible referencia a Simónides (fr. 49 D = 602 PMG: "Todavía el vino joven no se prueba mejor que el don de la vid del pasado año"), que había muerto precisamente en el mismo año en que tuvo lugar la victoria que celebra el epinicio de Píndaro, en O. 9, 48-9 ("elogia el vino viejo,

³⁴⁰ G.W. Most (1985b), pp. 126-7.

³⁴¹ E. Suárez de la Torre (1992b), pp. 334-5.

³⁴² También Alcman lo nombraba (fr. 225 Calame).

³⁴³ R. Lattimore (1946), pp. 230-2.

pero las flores de los himnos nuevos"), pero lo cierto es que la mención pindárica del vino se explica bien dentro de su propio contexto: "vino viejo" son las hazañas del linaje legendario del vencedor que el poeta se dispone a recordar, un relato que en el epinicio jamás debe ensombrece el elogio del vencedor, "las flores de los himnos nuevos", la reciente victoria olímpica de Efarmosto. No obstante, en caso de que efectivamente se tratase de una alusión a Simónides, debemos hacer constar que la alabanza del poeta rival sólo se produciría una vez que ha muerto.

De manera general afirma Píndaro su superioridad sobre sus contemporáneos en *P.* 1, 45 ("sobrepasar a los contrarios") y en *P.* 4, 247-8 ("Pues aventajo a muchos otros en sabiduría").

3.4. Baquílides.

A primera vista podríamos pensar que en lo conservado de Baquílides son escasas las alusiones a la obra de otros autores o al menos son pocas las evidentes. En este apartado, que no pretende analizar las influencias literarias recibidas por el poeta de Ceos, intentaremos demostrar en qué medida cita y reelabora pasajes de otros poetas, especialmente de Píndaro.

Contamos con una mención del poeta mítico Orfeo (29 d, 8-9: "... al hijo de Eagro ... Musas ..."), que, enmarcada en un contexto sumamente fragmentario, permite hacer suposiciones, pero no afirmaciones. Todo parece indicar que el fragmento entero es referencia a la actividad poética, concretamente a la de Orfeo: poder

de su canto sobre la Naturaleza (v. 6), mención de Apolo (11), fuente de miel (¿= canto?, v. 14), ¿forminge? (21).

En 5, 187-94 Baquilides atribuye la siguiente máxima a Hesíodo: "Hay que elogiar en honor a la verdad, apartando la envidia con ambas manos, si alcanza el éxito uno de los mortales. Así habló un hombre beocio, Hesíodo, servidor de las dulces Musas: al que los inmortales honren, a ése siga también la fama de los hombres". La mención aparece precisamente en un poema en el que algunos versos (6-16) presentan ciertas reminiscencias hesiódicas (Th. 81-6 y 96-103)³⁴⁴, pero el contenido de esta máxima no se encuentra recogido en ninguna de las obras conservadas de Hesíodo³⁴⁵.

De entre los poetas contemporáneos suyos Baquilides no nombra a ninguno. Sin embargo, 3, 85 ("Canto palabras comprensibles para el sensato", φρονέοντι συνετὰ γάρυω) presenta similitudes con el pasaje pindárico O. 2, 85. H. MAEHLER³⁴⁶ considera que la fórmula procede de Homero *Il.* 23, 787 y se encuentra también en Esquilo,

³⁴⁴ Cf. M.R. LEFKOWITZ (1969), pp. 50-2.

³⁴⁵ V. STEFFEN (1973) [1961], p. 144, opina que su existencia queda confirmada por pasajes de otros poetas cuya obra está influida por Hesíodo: Solón en su primera elegía pide a las Musas el éxito de parte de los dioses y buena opinión entre los hombres; más próximo a los versos de Baquilides es Teognis, 169. B. SNELL (B. SNELL - H. MAEHLER (1970), p. XXII) pensó que la máxima procedería de las *Χίρωνος ὑποθήκαι*.

³⁴⁶ H. MAEHLER (1982) II, p. 58.

Suppl. 742 y en el propio Píndaro, *P.* 4, 142. Pero Píndaro *O.* 2, 83-5 remonta a una de las versiones de una conocida fórmula órfica³⁴⁷. Pensamos que éste de Baquílides es directamente alusivo³⁴⁸ a *O.* 2, 85, el pasaje de su rival.

Aunque *Pae.* 5, 3-4 está casi descontextualizado³⁴⁹ y se ha transmitido de forma indirecta³⁵⁰, teniendo en cuenta el proceder de Baquílides recién descrito respecto a las citas de Píndaro, y la espectacular imagen de las puertas de los himnos que éste desarrolla en *O.* 6, 22-8, creemos tener fundadas sospechas para considerar que *Bacch. Pae.* 5, 3-4 ("Hallar las puertas de palabras no dichas") alude

³⁴⁷ Cf. A. BERNABÉ (1996), 13-31.

³⁴⁸ Nada tenemos que añadir a lo indicado en el comentario al pasaje de Baquílides 3, 85 (T 252). Advuértase el sutil juego de alusiones (señalado por H. MAEHLER (1982) II, p. 58) a la obra pindárica (*O.* 2, 85 y versos iniciales de *O.* 1) que el poeta establece y el halagüeño guiño de complicidad dirigido al cliente. Téngase en cuenta también la observación de M.R. LEFKOWITZ (1976), p. 137, respecto a la diferente valoración del saber poético por parte de Baquílides (de sus versos ha desaparecido el contraste pindárico entre el sabio por naturaleza y el que ha aprendido). En fin, todo habla de la reutilización, la remodelación, de pasajes pindáricos de especial altura poética y eco en el auditorio.

³⁴⁹ En los dos versos anteriores se dice: "Uno es sabio a partir de otro antes y ahora".

³⁵⁰ Clem. Al., *Strom.* 5, 68, 5 (687P).

al pasaje pindárico³⁵¹. Estaríamos, pues, ante una declaración respecto al conocimiento poético en la línea de lo indicado anteriormente: el saber no es innato, sino que se nutre de la tradición.

Píndaro y Baquílides sostuvieron opiniones enfrentadas en lo referente al saber poético. Acabamos de observar sus posturas respecto a su adquisición, pero es probable que la diferencia de concepción no afectara sólo a este punto. En fr. 26, pasaje que no hemos incluido en el *corpus* de referencias al quehacer poético en razón de la ausencia de expresiones que inequívocamente aludan a él³⁵²,

³⁵¹ O al menos a Píndaro en general. v. STEFFEN (1973) [1961], p. 146, considera probable que este pasaje constituya una respuesta de Baquílides a los ataques del tebano. En el mismo sentido se pronuncia Q. CATAUDELLA (1975), p. 22-3, que ve en ἑπέων πύλας ciertos ecos del lenguaje de los misterios (θύρας ἐπίθεσθε, βέβηλοι), más propio de Píndaro que del poeta de Ceos (Cf. comentario al pasaje T 274).

³⁵² Aplaudimos la propuesta textual de Q. CATAUDELLA, que seguidamente comentaremos, y pensamos que el uso de una metáfora que en los textos pindáricos alude a la poesía, combinada aquí con la palabra σοφία, sí es suficiente para constituir una referencia al quehacer poético, pero las imágenes posibles son muchas, con las consiguientes variaciones en la interpretación que ello implica, de manera que nos limitamos a recoger en este apartado una propuesta que nos parece valiosa, sugerente e ilustrativa -en la línea de otros pasajes textualmente más seguros- de la actitud de Baquílides al citar versos de Píndaro. B. GENTILI (1958b), p. 26, n. 2, no consideró este

tal vez, siguiendo la propuesta textual de Q. CATAUDELLA³⁵³ ("Pues no oculto, sonoro dardo aporta a los mortales la sabiduría"), quepa ver una: Baquílides volvería a apropiarse de una imagen especialmente frecuente y notoria en la poesía pindárica³⁵⁴ para dejar constancia de su opinión, opuesta a la del tebano. Probablemente aludiría a Pind. O. 2, 83-5 ("Tengo muchos dardos (βέλη) veloces bajo el brazo, dentro de la aljaba, que hablan a los entendidos (φωνάεντα συνετοῖσιν)"),

fragmento testimonio de la polémica entre Píndaro y Baquílides porque entendía que la σοφία a la que se refiere la fuente (Clem. Al., *Paed.* 3, 100, 2 (310P)) es la de los dioses -como había interpretado SCHWARTZ, *Hermes* (1904), p. 639 (*apud* B. GENTILI)- no la poética, pues de no ser aquélla, Clemente no habría tenido motivo para citar el pasaje.

³⁵³ Q. CATAUDELLA (1975), pp. 123-5. Propone el estudioso italiano sanar el texto transmitido (οὐ γὰρ ὑπόκλοπον φορεῖ βροτοῖσι φωνάεντα λόγον / ἦ ἔσπε λόγος† σοφία) de la siguiente manera: las palabras entre cruces constituirían una glosa (como confirma su aparición en el margen de P²) y el λόγον del final del primer verso estaría corrupto, pues no se puede explicar la expresión φωνάεντα λόγον repitiendo una de las palabras que la integran; lo perdido y aclarado por la glosa tendría carácter metafórico. Q. CATAUDELLA piensa concretamente en οἰστόν, conjetura semejante a la que hizo (φωνᾶεν τὸ βέλος) en Q. CATAUDELLA (1951), p. 231.

³⁵⁴ Cf. nuestro estudio de las imágenes en referencia a la poesía.

pues los pasajes de uno y otro presentan en común, además de la imagen de la flecha, el adjetivo *φωβάεντα*. A los dardos de Píndaro, escondidos, guardados en la aljaba, que suenan sólo a los iniciados, opone Baquílides un saber poético sonoro, no oculto, accesible para la generalidad de los mortales.

Si no erramos al considerar alusiones a pasajes pindáricos los recién comentados, entendemos que hay pautas comunes en tales citas: la selección de imágenes y expresiones características de Píndaro que se habrían hecho populares entre el público y definitorias del poeta; su remodelación, de manera que se convierten en instrumento para la expresión de ideas contrarias a aquéllas para las que originariamente fueron acuñadas. Es difícil juzgar la intención de Baquílides al servirse de tal procedimiento, pero muy fácil imaginar la reacción indignada del tebano, que vería cómo el rival le arrebatava y mancillaba, "profanándolas" con su uso, expresiones que le eran tan propias.

El análisis de las citas y alusiones a otros poetas en nuestro *corpus* de referencias nos ha permitido comprobar que ésta fue práctica corriente en Píndaro y Baquílides y probablemente en la lírica griega en general. Hemos visto que con frecuencia el poeta menciona a autores de reconocido prestigio en apoyo de sus argumentos. Las citas distan mucho generalmente de ser textuales: el poeta toma un pasaje y opera en él toda clase de transformaciones. Tal proceder, escandaloso para autores y lectores modernos, no supone según la mentalidad de la época, propia de una cultura oral, falta de

respeto a la obra ajena, sino que, por el contrario, es indicio de reconocimiento y admiración. Así aluden y citan Píndaro y Baquílides a los poetas del pasado, pero ¿y entre ellos, entre rivales en vida y en activo? El de Tebas hace descalificaciones generales, pero no parece citar o aludir a pasajes concretos de Baquílides. Éste sí recoge expresiones pindáricas. La situación es muy ambigua: por un lado el poeta de Ceos demuestra su exquisito paladar literario al introducir en sus textos palabras, imágenes y conceptos característicos de Píndaro³⁵⁵, pasajes de factura intachable. No sólo alude a su rival, sino que lo hace con lo que más le define. Aunque contrincantes, aunque tal vez involuntariamente o incluso a su pesar, Baquílides, al citar versos de Píndaro, le está haciendo un homenaje y aceptando el reconocimiento público de su obra. Pero cita para contradecir a su oponente: ¿Qué mejor para poner en tela de juicio las opiniones pindáricas que los términos con que él mismo las expresa? Descontextualizar un pasaje supone graves cambios que pueden llegar a desvirtuarlo y Baquílides necesariamente es consciente de ello: privados de su contexto, los versos de Píndaro suenan grandilocuentes e, inermes, se convierten en presa fácil para los ataques de quienes abogan por una mayor claridad y sencillez en la expresión y en los conceptos.

³⁵⁵ No queremos decir con esto que su intención sea plagiarlo o imitarlo: se trata de alusiones, es decir, Baquílides no pretende ocultar la procedencia de esas expresiones, sino todo lo contrario, indicar inequívocamente al auditorio a quién se refiere.

B) EN LO DIVINO: RELACIÓN CON LOS DIOSES.

Hablar de las relaciones de la poesía con la divinidad, con lo sagrado, en el mundo antiguo no es ocuparse de un aspecto tangencial de dicha actividad. Los dioses presiden cada una de las ocupaciones humanas, pero en la concepción poética griega y para el caso de la poesía no se limitan meramente al patronazgo. Se les atribuye la invención de algunas melodías e instrumentos, hacen entrega al poeta de su capacidad como tal, suministran motivos poéticos, gracias a su exquisita sensibilidad artística pueden ser propiciados mediante el canto, su culto reclama la presencia de la poesía y la música; como todo éxito humano tiene en última instancia su causa en la divinidad, al celebrar las glorias de los hombres hay que celebrar también las de los dioses, constantes colaboradores en la actividad poética, que constituye un vehículo de comunicación entre ambos mundos, una belleza compartida que es y hace -como los dioses- inmortal.

En este capítulo estudiaremos las referencias al carácter sagrado del canto, a su fundamento divino, a la participación de los dioses en la tarea poética, a la celebración de la divinidad mediante el canto, a la acogida que ella le dispensa, a la súplica, al respeto que en ocasiones obliga al silencio del poeta, a la actividad poético-musical de los propios dioses. Finalmente se atenderá a las divinidades más estrechamente relacionadas con el canto.

1. CARÁCTER SAGRADO DEL CANTO.

Ciertos adjetivos que los poetas aplican al canto ponen de manifiesto su carácter sagrado: *ἱερός* es calificativo de las canciones en Pind. fr. 194, 1 ("Está labrado el áureo basamento para las sagradas canciones", *ἱεραῖσιν ᾠδαῖς*). Ese mismo adjetivo se aplica a *ῥυμνοῖς* en Pind. fr. 338, 6-7 ("deleitado con himnos sagrados"), versos tal vez referidos -el contexto es insuficiente- a los cimientos del Parnaso, donde recibe culto Apolo. *ἱερός* es el primer término del compuesto *ἱερόφωνοι*, adjetivo aplicado a las coreutas de Alcm. 90, 1 ("doncellas de sagrada voz")³⁵⁶. El corego Hagesidamo es considerado por este mismo poeta *σιοφιλῆς* ("amado de los dioses", Alcm. 82 a, 4).

Por tres veces encontramos *θεσπέσιος*, término para el que en *LSJ* (s.v.) se sugiere una posible etimología *θεὸς ἔσπον*, en referencia a la poesía: es decir, el adjetivo aludiría a lo dicho, a lo inspirado por la divinidad. *θεσπεσία* se dice en Sapph. 44, 27 del eco de los cantos que alcanza el éter, en Pind. *N.* 9, 7 califica al canto laudatorio que ha de seguir al cumplimiento de una hazaña ("Es adecuado el canto divino de versos de alabanza", *θεσπεσία δ' ἔπεων καύχας ᾠδὰ πρόσφορος*) y en Pind. *I.* 4, 39 a los versos de Homero (*θεσπεσίων ἔπεων*) que hicieron perdurable la gloria de Áyax.

El adjetivo *ἄγνον* con el que Safo califica la melodía (*μέλος ἄγνον*) en 44, 26 incide también en el carácter sagrado del

³⁵⁶ Para otra lectura (*ἱμερόφωνοι*) cf. comentario al pasaje (T 64).

canto en celebración de las bodas de Héctor y Andrómaca. Se destaca con este término sobre todo la emoción de lo sagrado, "del estremecimiento que lo sagrado comunica en la solemnidad de una fiesta"³⁵⁷.

La poesía resulta inseparable de los dioses porque forma parte de sus celebraciones y es por ese motivo sagrada (ἱερός); inseparable también porque de ellos proviene, porque es palabra divina, palabra de dios (θεοπέσιος) y como los dioses, también inmortal: con la expresión ἄθανατον πόνον ("labor inmortal") se refiere Píndaro (*Pae.* 7b, 22) al trabajo que le encomendaron las Musas.

Si la poesía se asocia a las celebraciones de los dioses, es palabra revelada por ellos y sobrevive a los hechos, no es de extrañar que tenga en sí misma cierto "poder divinizador". En este sentido podría entenderse el pasaje *Pind. O.* 6, 8-9 ("sepa el hijo de Sóstrato que con esa sandalia calza divino pie"), donde probablemente Píndaro establece un juego de palabras apoyado en la locución tradicional ἔχειν τὸν πόδα ἐν τούτῳ πεδίλῳ³⁵⁸. Del mismo modo sucede con *Bacch.* 9, 82-4: "Efectivamente la hazafia hermosa que alcanzó los himnos auténticos en lo alto junto a los dioses se halla". La obra humana puede acceder a la esfera de lo divino en virtud del canto.

³⁵⁷ Cf. B. GENTILI (1966), p. 45.

³⁵⁸ Traducible, según M.F. GALIANO (1944), I, p. 172, por "encontrarse en estas condiciones".

2. ORIGEN Y FUNDAMENTO DIVINO DE LA POESÍA.

Según la mentalidad griega antigua, la poesía, como el resto de las actividades humanas, debe sus recursos a la divinidad. Así se expresa en Pind. *P.* 1, 41-2: "Pues de los dioses (vienen) todos los recursos para las excelencias humanas, y nacen sabios, de manos fuertes y elocuentes". La elocuencia es uno de los requisitos de los poetas y con el adjetivo σοφοί se los califica en numerosas ocasiones a lo largo de los poemas pindáricos.

Puesto que el canto -especialmente el encomiástico, el de los epinicios- celebra las hazañas de los hombres y los dioses intervienen favoreciendo o entorpeciendo los logros humanos, en cierto modo la divinidad es la que suministra el canto, el motivo. De Posidón se dice en Pind. *I.* 4, 19-23 "procurando este himno admirable a su linaje del lecho levanta la fama antigua de gloriosas hazañas". Refiriéndose a los buenos guerreros señala Píndaro en *I.* 5, 28-9 que "procuraron gracias a Zeus ocupación a los poetas al ser venerados". Sin particularizar da el tebano las gracias a los dioses por propiciar el triunfo de su cliente y dejarle así innumerables caminos dispuestos para elogiarlo (*I.* 4, 1-3: "Tengo gracias a los dioses mil caminos por todas partes, Meliso, para perseguir con mi himno vuestras glorias, pues revelaste en los juegos ístmicos buenos recursos").

La divinidad no sólo ayuda a determinados hombres para que destaquen por sus acciones, sino que, una vez culminada la hazaña,

exige la obra poética que la celebra. Dicha celebración es, por tanto, un deber, un precepto, una deuda³⁵⁹ de origen divino para el poeta, y constituye al mismo tiempo una alabanza de la divinidad, por cuanto ha colaborado en la excelencia humana. En este sentido conviene recordar los pasajes Pind. O. 3, 6-10 ("Pues las coronas uncidas por encima de los cabellos me obligan a esta deuda de origen divino: que mezcle convenientemente para el hijo de Enesidamo la forminge de variadas voces, el sonido de las flautas y la disposición de las palabras") y Pind. O. 10, 24 ("Los preceptos (θέμιτες) de Zeus me impulsan a cantar el elegido certamen").

Como de los dioses parte la obligación del canto, es relativamente frecuente que sean ellos los que "envían" al poeta o los que invitan a la celebración. Así en Pind. O. 4, 1-3 el poeta declara en primera persona que las Horas, hijas de Zeus, le enviaron como testigo de los más excelsos juegos y en Pind. P. 11, 7-12 es el propio Apolo el que convoca a las heroínas tebanas a celebrar la ley (θέμιν) y a la sagrada Pitón. Ese mismo dios es el que invita a participar en el coro en Pind. fr. 94c, fragmento perteneciente a un partenio ("El conductor de las Musas me invita a danzar, Apolo"). Aunque el contexto es muy fragmentario, consideramos probable que θεόπομπον ἔμελλον ("enviado por los dioses ... cantaban", Bacch. 20 C, 31) aluda al motivo del envío del canto por parte de la divinidad.

³⁵⁹ La deuda poética ha de ser contemplada bajo tres puntos de vista: la obligación divina, la económico-social (*Relación poeta-cliente*) y la moral (*Obligación poética en Motivo y función de la poesía*).

El canto, como los juegos, es una institución divina, fundada por los dioses. De ahí el uso del adjetivo *θεόδοματος*, aplicado en el pasaje anteriormente mencionado (Pind. O. 3, 7: *θεόδοματον χρέος*) a la deuda, al deber contraído por el poeta con la divinidad y en Pind. fr. 35c al sustantivo *κέλαδον* ("escuchando el son de las melodías fundado por los dioses"). Los inmortales instituyen los cantos rituales y los entregan a los poetas: con el adjetivo *θεόμοροι* ("entregadas por los dioses") se califica en Pind. O. 3, 10 a las canciones que celebran las victorias olímpicas.

Donde más patentemente se plasma el origen divino de la poesía es en la invención de la melodía de la flauta por parte de Atenea (Pind. P. 12, 6-12 y 18-27): la diosa halla (*ἔφευρε, εὔρεν*) la melodía por imitación del llanto de Euríala, produce el polifónico son (*τεῦχε πάμφωνον μέλος*), lo entrega a los mortales (*ἀλλά νιν εὔροισ' ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν*) y le da nombre (*ὠνύμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον*).

Al situar el origen y fundamento de la poesía en el mundo de los dioses queda garantizada la presencia de uno de sus elementos más importantes, la gracia que la divinidad dispone en ella: Pind. fr. 141 ("La divinidad, que todo procura a los mortales, también planta (*φυτεύει*) gracia en el canto").

3. COLABORACIÓN DIVINIDAD-POETA.

Solamente recogemos aquí los pasajes que constituyen referencias de carácter general, en los que no aparecen divinidades estrechamente vinculadas a la poesía (Musas, Gracias, Apolo ...), ya que cuentan con un estudio específico.

Los dioses asisten a cada una de las fases de la producción poética. A la composición se alude en Pind. *Pae.* 9, 34-7 ("Se me cumplió por obra de una divinidad unir cerca del lecho inmortal de Melia a la caña el sonido glorioso y a la prudencia de la mente vuestra gracia"). Tal como veíamos (Pind. fr. 141), la *χάρις* es siempre aportación de la divinidad; al poeta corresponde la prudencia, la reflexión mediante su propia inteligencia. Los inmortales tienen capacidades que no poseen los hombres y el poeta actúa como mediador entre unos y otros: Pind. *Pae.* 6, 51-3 ("Es posible para los dioses persuadir de esto a los poetas, mas para los mortales es imposible hallarlo") es un pasaje enmarcado entre v. 50, verso fragmentario que sucede a una laguna textual (19-49) y la invocación a las Musas, como conocedoras que son de todo. La divinidad dispone de información que el poeta sólo puede obtener con su ayuda. Los dioses están presentes también en el momento de la representación: de ahí la invitación a participar en el coro que en Pind. fr. 75, 1-2 se dirige a los Olímpicos, a quienes se pide que envíen *χάριν* sobre él.

Pero también a veces es el poeta el que actúa como auxiliar de la divinidad: así sucede en Pind. *N.* 7, 31-4³⁶⁰ ("Pero sólo alcanza honor a aquéllos a quienes una vez muertos el dios les acrecienta favorable su fama. Como aliado en esa lucha vine junto al gran ombligo de la tierra de amplio seno"). La fama posterior a la muerte se debe a la divinidad, pero a ella contribuye en gran parte la labor del poeta.

³⁶⁰ Véase nuestro comentario al pasaje respecto a las dificultades textuales que presenta (T 167).

4. CELEBRACIÓN MEDIANTE EL CANTO.

La divinidad es causa de los éxitos humanos, en su honor se organizan certámenes deportivos y cultos religiosos en los que la poesía y la música adquieren gran relevancia. Por eso celebrar a los dioses es casi un precepto en la poesía coral, que en ninguno de sus tipos compositivos es ajena al fenómeno religioso.

La celebración del dios es obligatoria en los epinicios, pues el hombre sólo alcanza la gloria con la ayuda divina³⁶¹. Eso le recuerda el poeta al vencedor en Pind. *P.* 5, 23-5: "Y no te pase inadvertido al ser cantado en Cirene junto al dulce jardín de Afrodita, poner a la divinidad como causa por encima de todo".

Los juegos Olímpicos están dedicados a Zeus, de ahí que cualquiera de las *Olímpicas* pueda considerarse una composición destinada a su celebración (además de la del vencedor y su ciudad): Pind. *O.* 1, 8-10 ("de allí (Olimpia) se lanza el himno ilustre sobre las mentes de los poetas para celebrar (κελαδεῖν) al hijo de Crono"). En el comienzo de Pind. *O.* 2 (1-2) el poeta se pregunta por los objetos de celebración (τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα ἄνδρα κελαδήσομεν;): el dios que corresponde a Olimpia es Zeus (v. 3), el héroe, Heracles (3-4) y el hombre, el vencedor, es Terón (5-6). También en Pind. *O.* 10, 77-81, pasaje que sirve de transición entre

³⁶¹ Sirva como ejemplo el pasaje Pind. *I.* 6, 3-7, donde se atribuye la victoria nemea del linaje de Lampón a Zeus y la ístmica al "favor del señor del Istmo y de las cincuenta Nereidas".

el mito (fundación de los Juegos Olímpicos por Heracles) y la actualidad, encontramos el verbo *κελαδεῖν*: "Siguiendo aquellos antiguos principios también ahora entonaremos un canto, recompensa que lleva el nombre de la noble victoria, para celebrar (*κελαδησόμεθα*) al trueno y al dardo de mano de fuego de Zeus tonante". La celebración del vencedor, el epinicio, es en todo caso paralela a la de la divinidad en cuyo honor se organizan los certámenes: una vez que Efarmosto de Opunte ha conseguido vencer en Olimpia, el poeta se propone acercarse a Zeus "de purpúreo relámpago" con los dardos de las Musas (Pind. *O.* 9, 5-8). En Pind. *I.* 6, 7-9 se expresa el deseo de hacer una nueva libación tras conseguir una tercera cratera (triunfo olímpico que seguiría a los dos ya conseguidos en Nemea y en el Istmo) para "el salvador Olímpico". Igualmente encontramos en los poemas de Baquílides (5, 176-82) una muestra de la mención obligada de Zeus en los epinicios por una victoria olímpica: "Calíope de blancos brazos, detén al momento el bien trabajado carro: canta a Zeus Crónida, Olímpico primero de los dioses, al Alfeo de infatigable corriente, a la fuerza de Pélope y a Pisa").

Al mismo dios corresponde celebrar en las *Nemeas*: "Acordándote de Zeus por lo de Nemea agita con sosiego un glorioso rumor de himnos. Conviene que esta casa cante al rey de los dioses con voz tranquila" se advierte al vencedor en Pind. *N.* 7, 80-4; Pind. *N.* 3, 65-6 es un pasaje transicional (del mito al elogio del vencedor) en que el poeta, dirigiéndose esta vez al propio dios,

declara: "Zeus, pues es tu sangre, tu certamen, al que apunta mi himno que celebra con la voz de los jóvenes la alegría de su tierra", es decir, la alegría por la victoria que festejan los coros de jóvenes tiene su última causa en Zeus y por esa razón el himno apunta a su descendencia (mito) y a su certamen. El epinicio celebra al dios por el glorioso regreso del vencedor: Pind. *N.* 2, 24 (τὸν (Zeus), ᾧ πολῖται, κωμάξατε Τιμοδήμῳ σὺν εὐκλέϊ νόστῳ). El epinicio por la victoria de Cromio con el carro (Pind. *N.* 1) honra también a Zeus: 4-5 "desde ti (Ortigia) parte el himno de dulces palabras para componer la gran alabanza de los caballos de pies huracanados en honor de Zeus del Etna". Aunque en este caso Zeus del Etna es la divinidad de la ciudad en la que vive Cromio, su mención puede también estar motivada por ser esta composición una *Nemea*, es decir, un epinicio que celebra el certamen de Zeus. Al dios se le reservan lugares destacados en el poema, especialmente el comienzo. Así lo indica Píndaro recordando explícitamente en *N.* 2, 1-3 la técnica de los cantores homéridas ("Con proemio de Zeus, por donde precisamente comienzan³⁶² la mayoría de las veces los homéridas, cantores de versos hilvanados"). Como las *Olímpicas*, las *Nemeas* son un himno compuesto para gloria de Zeus (que alcanza también al vencedor): Pind. *N.* 4, 9-11 ("Que me sea posible poner esto como preludio del himno para Zeus Crónida, para Nemea y la lucha de Timasarco"). Según estos versos, *N.* 4 es una composición dedicada conjuntamente a Zeus, a Nemea y al vencedor Timasarco.

³⁶² El mismo motivo, comenzar por Zeus, lo encontramos representado en Alc. 89: "Pero yo cantaré comenzando por Zeus".

El certamen de Delfos pertenece al culto apolíneo, de manera que las *Píticas* suponen una alabanza de Apolo: por eso el vencedor debe invocar en el epinicio a esta divinidad (Pind. P. 5, 103-7: "Conviene que él en el canto de los jóvenes invoque a Febo de áurea espada, porque trae desde Pitón recompensa de los dispendios ennoblecedora de la victoria, la grata canción". Los versos Pind. P. 5, 20-3, dirigidos al vencedor, ("Y feliz también ahora porque tras lograr tu deseo con los caballos junto a la ilustre Pitón has acogido a este cortejo de varones, delicia de Apolo") mencionan al dios en tanto en cuanto se complace especialmente con la música, pero también por ser él la divinidad en cuyo honor se celebran los Juegos Píticos.

El dios de los juegos del Istmo es Posidón, de modo que las *Ístmicas* deben celebrarlo. Clara muestra de dicha celebración constituyen los pasajes: Pind. I. 1, 32-3 ("Yo, que visto con el canto a Posidón, al sagrado Istmo y a las riberas del Onquesto") en que el canto triunfal honra simultáneamente a Posidón, al Istmo, donde tienen lugar sus certámenes, y a Tebas, la patria del vencedor; en Pind. I. 1, 52-4 ("Pero a nosotros nos cumple en correspondencia celebrar a nuestro vecino, al hijo de Crono que sacude la tierra, benefactor de las carreras de carros") se pone de manifiesto que la celebración poética es una acción de gracias a la divinidad que ha propiciado la victoria ístmica.

La función de celebrar es obvia en aquellas composiciones que van específicamente destinadas a tal fin (peanes dirigidos a Ártemis y a Apolo, ditirambos para Dioniso, etc.). Dejando aparte los

estribillos de los peanes en los que aparece la invocación al dios bajo el apelativo Παιάν, encontramos los siguientes pasajes que pueden resultar de interés en este aspecto: Simon. 519, fr. 35b, 8-10 ("Y a ti, Señor Flechador ... lanzando una voz propicia con dulces ... de mente concorde", pasaje muy fragmentario y probablemente perteneciente a un peán³⁶³, donde destaca la cohesión mental, la unidad armónica de quienes ejecutan el canto (ἀπὸ φρενὸς ὁμορρόθου); Pind. *Pae.* 7, 1-11 y Pind. *Pae.* 7b, 1, versos muy fragmentarios en los que aparece el nombre de Apolo como divinidad destinataria del canto; Pind. *I.* 1, 7-9 (ἀκερσεκόμαν φοῖβον χορεύων, "celebrando con coros a Febo de largos cabellos"), pasaje alusivo al poema cuya composición Píndaro pospone para complacer a sus compatriotas con la ejecución de *I.* 1; Pind. *Pae.* 6, 12-8 ("Como un niño obediente a su madre querida vine de corazón al santuario de Apolo, criador de coronas y fiestas, donde muchas veces cantando y danzando para el hijo de Leto las muchachas de Delfos golpean junto al umbroso ombligo de la tierra el suelo con ágil pie") presenta un rasgo propio de muchas referencias a la actualidad de la representación, la alusión a otras celebraciones habituales con ciertas características semejantes; Bacch. *Peán* 4, 54-7 ("Y al recinto ... lo honró extraordinariamente Apolo, donde las fiestas florecen y las sonoras canciones"); en Pind. fr. 75, 1-12, fragmento de un ditirambo compuesto para los atenienses, se describe la celebración de Dioniso junto a los otros Olímpicos en la plaza de

³⁶³ Cf. I.C. RUTHERFORD (1990), p. 176.

Atenas. También Pind. *O.* 13, 18-9 vincula el ditirambo³⁶⁴ a Dioniso. Pind. fr. 89 a, el comienzo de un prosodio, señala la conveniencia de cantar a Leto y a Ártemis al comienzo o al final del poema ("¿Qué más hermoso al empezar o al teminar que cantar a Leto de honda cintura y a la conductora de rápidos caballos?"). Aunque Bacch. 16, 8-12 pertenece a un ditirambo, se alude a la celebración del dios de Delfos mediante los peanes en los meses posteriores al invierno: "... llegues a buscar las flores de los peanes, Apolo Pitio, cuantas los coros de los delfios cantan junto a tu muy glorioso templo".

Puesto que el triunfo del vencedor no representa un logro privado, sino una gloria común para toda su ciudad, es lógico que se celebre a su divinidad al igual que se invoca con relativa frecuencia a la ninfa epónima. En Pind. *O.* 5, 10-2 se invoca a Palas como protectora de Camarina, la patria del vencedor. Cantar a cada uno de sus lugares ("canta a tu bosque sagrado, al río Oano, al estanque local, a los venerados canales con los que el Híparis riega a tu pueblo") supone una celebración indirecta de la diosa. En Pind. *O.* 6, 87-8, pasaje perteneciente a la *Olímpica* que conmemora la victoria de Hagesias de Siracusa, el poeta exhorta a Eneas a animar a los componentes del coro a que celebren en primer lugar a Hera Partenia, divinidad que seguramente gozaría de especial veneración en Siracusa. Así Deméter y Core, diosas especialmente vinculadas a Sicilia, son las celebradas en Bacch. 3, 1-3 ("A la Soberana de Sicilia de óptimo

³⁶⁴ O la tragedia, como quiere S.M. ADAMS (1955) 170-4 (cf. comentario al pasaje, T 147).

fruto, a Deméter, y a Core coronada de violetas canta, Clío de dulces dones"), precisamente al comienzo de un epinicio compuesto para Hierón de Siracusa. También en este sentido (divinidad de culto local) debe entenderse Pind. *P.* 3, 77-9 ("Pero yo quiero suplicar a la Madre, a quien, diosa venerable, junto con Pan frecuentemente cantan las muchachas cerca de mi puerta por la noche").

El deseo de complacer a los Tindáridas y a Helena expresado en Pind. *O.* 3, 1-2 ("Deseo agradar a los Tindáridas hospitalarios y a Helena de hermosas trenzas honrando a la ilustre ciudad de Agrigento") se debe a que la oda se representaría en las Teoxenias, fiesta dedicada en Agrigento especialmente a Cástor y Pólux.

Los epinicios celebran simultáneamente la gloria del vencedor, la de su ciudad y la del dios (el que preside los certámenes y el protector de la ciudad). El léxico que el poeta emplea en la celebración de la divinidad es en gran parte idéntico al utilizado para los vencedores: términos como *κελαδεῖν* (Pind. *O.* 1, 9; *O.* 2, 2; *O.* 6, 88; *O.* 10, 79; *I.* 1, 54), *ᾄδεῖν* (Pind. *O.* 3, 1), *ᾄείδειν* (Pind. fr. 89a), *κωμάζειν* (Pind. *N.* 2, 24), *γαρύειν* (Pind. *N.* 7, 83) son de uso común en la alabanza del vencedor.

Bacch. fr. 61, fragmento de atribución dudosa y falto de todo contexto, celebra a la diosa Afrodita: "Para Cipris de mirada de violeta disponiendo hermoso coro de sonido nuevo". Alc. 308 ("Salud, protector de Cilene, a ti quiero celebrarte, al que Maya parió en las mismas cumbres tras unirse al Crónida, rey de todo") constituye el comienzo de un himno a Hermes del que sólo conservamos estos versos.

5. ACOGIDA DEL CANTO POR PARTE DE LA DIVINIDAD.

El canto, sea en los epinicios, sea en otras composiciones destinadas al culto, es una ofrenda a la divinidad³⁶⁵. De ahí que en ocasiones se utilicen fórmulas de petición de acogida³⁶⁶ o que incluso la poesía se asocie metafóricamente a una libación³⁶⁷ en la que el poeta actúa como oficiante. Por la común celebración del dios, del vencedor y su patria que, según hemos indicado en apartados anteriores, se da en los epinicios, es a la ciudad a la que a veces se pide una buena acogida para el canto.

Aunque las referencias son en este punto (acogida del canto) más escasas, se observa una distribución semejante a la estudiada en *Celebración de la divinidad*: en las *Olímpicas* la petición de acogida se dirige a Zeus, en las *Píticas* (una sola referencia) a Apolo y en los *Peanes* a ambos hijos de Leto.

En Pind. *O.* 4, 6-10 se solicita a Zeus, el hijo de Crono, que reciba al vencedor olímpico y al cortejo. Esta petición es previa a la súplica que el poeta le dirige en favor del vencedor. En *O.* 13,

³⁶⁵ M.J.H. VAN DER WEIDEN (1991), p. 230, señala a propósito de Pind. fr. 86a (θύσων διθύραμβον) que, a juzgar por lo transmitido, Píndaro fue el primero en comparar su poesía con ofrendas.

³⁶⁶ Así Alc. 3, 82-4: "Pero, dioses, aceptad (δέξασθε) ¿sus súplicas?, pues de los dioses es el cumplimiento y el fin".

³⁶⁷ Véase el capítulo que dedicamos a las imágenes en referencia a la actividad poética.

29 el poeta pide al dios que acoja la ritual alabanza de las coronas (στεφάνων ἔγκωμιον τεθμόν) después de haber realizado la súplica para sí mismo y para el cliente. La recepción del himno por parte de la divinidad es un honor y un homenaje para quien encarga la oda y para el poeta. Por esa razón podemos entender Pind. *O.* 7, 87-8 ("honra el precepto del himno por la victoria olímpica") como una variación (τίμα) sobre la fórmula habitual (δέξαι). Las advocaciones a Zeus que aparecen en estos tres pasajes presentan al dios bien en relación a la ciudad de los certámenes (Olimpia: *O.* 13, 24-5), bien a la del vencedor (mención del Etna en *O.* 4, 6, una oda dedicada a un siciliano; Atabirio, monte rodio, en *O.* 7, 87). Tales asociaciones contribuyen a una mayor gloria de la ciudad.

En Pind. *P.* 8, 18-20 es Apolo quien recibe (ἔδεκτο) "al hijo de Jenarques coronado desde Cirra con hierba del Parnaso y cortejo dorio". No falta tampoco aquí la alusión a los certámenes Píticos dedicados al dios arquero. Bajo el nombre de Peán se le invoca al final de Pind. *Pae.* 6 (181-3) y se le pide que acoja también en posteriores ocasiones "al que posee las rituales voces de las Musas". Se aprecia un desplazamiento del objeto de acogida: del canto al cantor (aluda el "yo" al poeta o al coro). Lo mismo sucede en Pind. *Pae.* 5, 44-8, petición de acogida situada al final del poema que se dirige a Apolo y Ártemis ("Acogedme allí, hijos de Leto, con mente propicia, a vuestro servidor, con la sonora, meliflua voz del glorioso peán").

Pind. P. 12, 1-5 nos ofrece un caso particular de petición de acogida: son versos iniciales dirigidos a la ciudad de Agrigento, después a la divinidad de su río epónimo, a quien se pide que reciba propicio la corona (el canto) que se le ofrece ("A ti, amante de la fiesta, la más hermosa de las ciudades mortales, sede de Perséfone, que habitas la bien fundada colina junto a las riberas del Acragante, pastor de rebaños, soberano, te pido que, propicio, con la benevolencia de los inmortales y de los hombres, acojas esta corona procedente de Pitón para el ilustre Midas").

6. CANTO COMO MEDIO DE PROPICIACIÓN. SÚPLICA.

El canto es una ofrenda a la divinidad, forma parte de los sacrificios y ritos que los hombres realizan en acción de gracias o para propiciarla. Agradar al dios³⁶⁸ mediante la poesía es muestra de *gratitud por los beneficios recibidos y también una manera de predisponerlo en favor de la comunidad, del vencedor y del propio poeta, que asume la función de suplicante.*

No se recogen en este apartado todas las peticiones que el poeta dirige a la divinidad, sino sólo aquéllas en las que explícitamente se alude a la relación entre la propiciación, la súplica y el canto. Igualmente se excluyen las destinadas a dioses especialmente relacionados con la poesía (salvo Apolo), en las que se solicitan recursos propios de tal arte. Ese estudio queda reservado para el apartado *Divinidades especialmente relacionadas con el canto.*

Del mismo modo que encontrábamos una mayor presencia de Zeus en las *Olímpicas* y *Nemeas*, de Apolo en las *Píticas* y de Posidón en las *Ístmicas* en las referencias clasificadas en los apartados *Celebración de la divinidad* y *Acogida del canto*, también ahora se observa un reparto similar de las súplicas.

Los pasajes Pind. O. 2, 12-5, O. 5, 17-23 y O. 13, 24-8 recogen peticiones dirigidas al soberano del Olimpo. En todos los casos se le menciona en relación al lugar del certamen ("que habitas

³⁶⁸ Aislado y sin contexto encontramos el motivo en Alc. 113: "Agrade mi coro a la casa de Zeus y a ti, Señor".

la sede del Olimpo, la cumbre de los premios y el curso del Alfeo" en *O.* 2, 12-3; "que habitas la colina de Crono y honras la corriente del Alfeo" en *O.* 5, 17-8; "que gobiernas las alturas de Olimpia" en *O.* 13, 24-5). En favor de la ciudad es la súplica del primero de los pasajes ("preserva propicio la tierra de sus padres al linaje venidero"), el segundo pide por ella y por el vencedor, *O.* 13, 24-8 solicita además la generosidad del dios para los versos, las palabras del poeta (*ἄφθονητος ἔπεσσιν / γένοιτο χρόνον ἅπαντα*).

Las súplicas dirigidas al dios Apolo con mención explícita del canto aparecen en *Pind. P.* 8, 67-72, *Pae.* 9, 38-40 y *Bacch.* 17, 130-2. En el primero de los pasajes se pide para el vencedor el favor sin envidia de los dioses (*θεῶν δ' ὅπιν / ἄφθονον αἰτέω*) y para el "yo" poético³⁶⁹ una disposición favorable ("soberano, te suplico que con mente propicia mires armoniosamente cada cosa que emprendo"). En apoyo de esas peticiones se menciona que "asiste (*παρέστηκε*) Justicia al cortejo de dulce melodía", una frase que quizá deba interpretarse así: al canto de los hombres que agrada a la divinidad y que se realiza conforme a justicia corresponde una buena disposición de parte de los dioses³⁷⁰. Concretamente en los versos 67-72 no se

³⁶⁹ Probablemente el poeta, aunque tampoco se debe excluir en esta ocasión un "yo" indefinido.

³⁷⁰ Los versos podrían ponerse en relación con pasajes como el ya comentado *Simon.* 519, fr. 35b, 8-10 ("Lanzando una voz propicia con dulces ... de mente concorde ...") y *Pind. P.* 5, 66 ("(Apolo) entrega la Musa a quienes quiere llevando al corazón buen orden sin guerra

menciona ningún lugar del culto apolíneo, pero en los anteriores (61-3) sí se alude al templo délfico, próximo al lugar de los certámenes. En *Pae.* 9, 38-40 el término utilizado para la súplica es el verbo *λιτανεύω*. El peán fue compuesto con motivo de un eclipse de sol. Los versos 39-40 definen las circunstancias de la súplica: "suplico al ofrecer el templo oracular a las artes de las Musas", es decir, la petición la realiza en calidad de poeta. El pasaje de Baquílides ("Delio, con los coros de los ceyos regocijado en tu mente, dispensa suerte de bienes enviada por los dioses") pone de manifiesto con toda

(ἀπόλεμον εὐνομίαν)"). Es la idea de la paz en relación con la actividad musical (motivo también presente en el *Peán* 4 de Baquílides), pero de manera específica en el momento de la representación y en alusión concreta a los miembros del coro. W.J. SLATER (1981) 205-14, cita y estudia alguno de estos ejemplos y otros más y concluye (p. 211) así: "I hope that the similarity of these varied examples suggests that we have in all of them a common argument, derived from the political circumstances of archaic life, poeticized by sympotic bards, and utilized by choral lyric in particular to moralize about the circumstances of just praise". No es nuestro propósito estudiar el origen de este motivo, como hace SLATER, pero sí tenemos interés en señalar que en estos pasajes que comentamos es manifiesta la relación con la divinidad, de manera que con ella hay que asociar esa actitud de paz, armonía y cohesión en el momento de ejecutar el canto.

claridad el uso del canto para propiciar al dios, para predisponerlo de manera que acoja y cumpla las súplicas.

A Posidón se solicita no en una *ístmica*, sino en Pind. O. 6, 103-5 una fácil navegación para el vencedor y que acreciente "la flor placentera" de los himnos. La súplica a este dios está motivada por la propia temática marina: alusión en versos anteriores a las dos anclas (Estínfalo, la ciudad materna, y Siracusa, residencia del vencedor Hagesias) y a la travesía del canto desde la primera ciudad a la segunda.

La canción, de la misma manera que los sacrificios y las ofrendas, tiene como fin religioso propiciar al dios; de ahí que en ciertos pasajes de súplica aparezcan términos como *ἱανθείς* (Pind. O. 2, 13; Bacch. 17, 131) o *ἱλάσκομαι* (Pind. O. 7, 9). Una vez que Zeus ha sido confortado con las canciones (*ἱανθείς ᾠοιδαῖς*) está en buena disposición (*εὐφρων*, O. 2, 14) para acceder a la petición que el poeta expresa³⁷¹ en nombre de la ciudad y del vencedor. Claramente, aunque mediante una metáfora, indica Píndaro en O. 7, 7-10 qué medio emplea para propiciar al dios en beneficio de los vencedores: "enviando vertido néctar, don de las Musas, a los hombres portadores de premios, dulce fruto del pensamiento". Es lógico que la súplica aparezca en alguna ocasión verbalmente asociada a la ofrenda (bajo la fórmula de acogida). A la petición (*ut des*, O. 13, 24-8) sigue la ofrenda (do: *δέξαι στεφάνων ἔγκωμιον τεθμόν* O. 13, 29).

³⁷¹ De la misma manera que Apolo en el pasaje de Baquílides ya comentado: 17, 130-2.

El poeta, como si de un sacerdote se tratara, actúa como mediador en la súplica que la comunidad presenta al dios. Así en Pind. O. 5, 19-20 se llama a sí mismo suplicante de Zeus: "vengo como suplicante tuyo (ἱκέτας σέθεν) cantando al son de flautas lidias para pedir ..." Él conoce, como los sacerdotes y los profetas, un lenguaje que es común al de la divinidad, que le es dado por ella y que tiene capacidad para conmoverla y predisponerla en favor del doliente linaje de los mortales.

7. Εὐφημία. RESPETO Y SILENCIO PIADOSO.

Si el poeta está obligado a celebrar a la divinidad en razón de los dones recibidos y actúa como suplicante suyo, debe agradecerla en todo momento³⁷² para conseguir su favor. Por eso tiene que alejar de sus poemas los relatos que puedan resultar inconvenientes u ofensivos para los dioses, tal como Píndaro declara en el pasaje falto de contexto *Dith.* 2, fr. 81 ("Yo, en comparación con él, te elogio a ti, Gerión, pero lo que no es querido para Zeus lo callaría totalmente"). En esas ocasiones Píndaro opta por el silencio o bien elige una variante distinta del mito en la que el dios no queda tan mal parado. Con frecuencia explica y justifica su proceder, tal como muestran los siguientes pasajes.

Píndaro se aparta en *O.* 1 de la versión del mito según la cual Pélope fue servido como alimento a los dioses por su padre Tántalo. Esa desviación de la leyenda se justifica antes (*O.* 1, 35-6) y después (*O.* 1, 52) del relato: "Conviene al hombre hablar bien de los dioses, pues se aminora la culpa. Hijo de Tántalo, voy a cantar de ti lo contrario de mis predecesores" advierte al comienzo y concluye "Pero para mí es imposible llamar glotón a uno de los Bienaventurados: me aparto." En versos anteriores (28-32) el poeta

³⁷² De ahí que Safo (fr. 150) recuerde a su hija -según indica la fuente- que "No está permitido que en casa de los servidores de las Musas haya trenos". Ser poeta implica una serie de obligaciones para con la divinidad.

trata de desautorizar la versión a la que alude al mencionar el hombro de marfil de Pélope (26-7) y posteriormente en 47-51 (la falsedad divulgada por algún vecino envidioso). Utiliza un argumento al que recurre en otras ocasiones: engañan a veces los relatos adornados con variadas mentiras (δεδαίδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἔξαπατῶντι μῦθοι), pues la Gracia (Χάρις), la que procura todo lo placentero, también aporta dignidad (τιμάν), de manera que hace creíble lo increíble.

Respecto al enfrentamiento de Heracles a tres dioses (O. 9, 29-41: Posidón, Apolo y Hades) Píndaro lo presenta de forma similar a la ya comentada en el pasaje anterior de O. 1: expresa sus dudas respecto a la veracidad de la versión tradicional³⁷³ (29-30: "¿Cómo puede ser que Heracles blandiera en sus manos la clava contra el tridente ...?"), la cuenta con brevedad (31-5)³⁷⁴ y se separa de ella justificando su actitud (35-41: "Boca, aparta de mí esa historia, porque injuriar a los dioses es habilidad odiosa y el jactarse inoportunamente es acompañamiento de locuras. No sigas ahora con tales parloteos. Deja toda guerra o lucha aparte de los inmortales"). A diferencia de su proceder en O. 1 Píndaro no inventa ahora un

³⁷³ G. PINI (1967), p. 342, observa que no la niega, sino que simplemente calla.

³⁷⁴ En este punto difiere, pero en cierto modo también se asemeja al pasaje anterior: la mención del hombro de Pélope es suficiente para evocar la denostada historia; en O. 9, 31-5 el episodio se reduce a su mínima expresión (cita de los dioses participantes).

relato sustitutorio, sino que se conforma con poner en duda el tradicional.

Esta *pietas* pindárica para con los dioses se muestra en ocasiones también respecto a personajes próximos a su esfera (hijos de inmortales o héroes que gozaron de especiales favores de parte de la divinidad). Así sucede con Belerofontes, cuyo aciago final omite deliberadamente el poeta (O. 13, 91: "Callaré su destino") y con la muerte de Foco ("un hecho grave, un riesgo que se corrió sin justicia") a manos de sus hermanastros y el posterior destierro a que les obligó su padre Éaco ("cómo dejaron la famosa isla y qué divinidad expulsó desde Enona a hombres valerosos") en N. 5, 14-8³⁷⁵.

Desde el punto de vista de la técnica compositiva estos pasajes se ajustan muy bien a la función transicional, apreciable en O. 9, 35-41 (versos que dan paso al mito de Deucalión y Pirra), O. 13, 91 (vuelta a la actualidad), N. 5, 14-8 (transición a otro relato mítico).

El silencio de Píndaro no es absoluto. El tebano se aparta de las versiones injuriosas para los dioses, dice sentir pudor al mencionar determinados hechos, tilda de falsas las leyendas ofensivas

³⁷⁵ Apoyándose fundamentalmente en la presencia de *κερδίω* en v. 16 ("Pues no toda verdad que muestra un rostro preciso es más ventajosa") sugiere G. PINI (1967), pp. 345-7, que el motivo del silencio en este caso puede deberse al temor de Píndaro a ofender a los destinatarios de su composición, los eginetas, descendientes de los Eácidas.

para la divinidad, pero deja oír sus ecos. La alusión a versiones diferentes de la propia puede enmarcarse fácilmente en la conocida afición pindárica a medirse, compararse con los poetas del pasado³⁷⁶, un enfrentamiento del que siempre sale airoso al proclamar su orgullosa originalidad, asentada sobre el firme pedestal de la verdad. Pero, si el pudor y la piedad de Píndaro son sinceros³⁷⁷, ¿por qué permite e incluso propicia que su auditorio evoque las leyendas

³⁷⁶ Cf. el apartado que dedicamos a las alusiones a otros poetas dentro del capítulo *Sociología de la actividad poética*.

³⁷⁷ No lo cree así G. PINI (1967), p. 381, quien piensa que las correcciones de mitos examinadas tienen escaso valor como elementos probatorios de la religiosidad del poeta, porque de un lado la tradición sigue ejerciendo su influencia y por otra parte (p. 382) Píndaro es un poeta cortesano y subordinado por tanto a las exigencias de los clientes para los que compone. No opinamos así: si bien es cierto que estas referencias no pueden aducirse -por escasas y explicables por otros motivos- como elementos probatorios de la religiosidad pindárica, también es claro que encajan perfectamente dentro de la relación con la divinidad que el poeta asume, tal como intentamos mostrar a lo largo de este capítulo. Es innegable que la poesía de encargo obliga a concesiones, pero no tantas seguramente como desde nuestros prejuicios posrománticos tendemos a imaginar y no tan graves como para afectar medularmente la concepción poética de un autor.

que él reprueba?³⁷⁸ Tal vez el reformador de mitos reconoce en sus versiones racionales, piadosas, edulcoradas, adaptadas a una visión "moralmente correcta" de la divinidad, una lamentable pérdida de *pathos*, que intenta reparar dejando que suene el eco de la voz antigua, la salvaje, la no domeñada por lo conveniente.

³⁷⁸ La respuesta de K.A. MORGAN (1993), p. 10, nos parece interesante porque enmarca este fenómeno en la tendencia pindárica a la apropiación, a la inclusión de materiales diversos, pero siempre bajo el control y el arbitrio del autor, algo que ya teníamos ocasión de observar a propósito de las alusiones a otros poetas.

8. POESÍA Y MÚSICA ENTRE LOS DIOSSES.

Los Olímpicos son amantes de la música, que no falta en sus fiestas y celebraciones. Cuentan en ellas con la presencia de las Gracias, las dispensadoras de todo lo agradable (Pind. *O.* 14, 8-12: "Pues ni siquiera los dioses dirigen coros ni celebran banquetes sin las venerables Gracias, sino que, asistentes de cada acto en el cielo, situadas junto al trono de Apolo Pitio, el del arco de oro, veneran la eterna autoridad del padre Olímpico"). Pind. *Dith.* 2, 5-23 describe las fiestas báquicas de los descendientes de Urano: se mencionan los instrumentos propios del culto dionisiaco (timbales, crótalos), la agitación y el éxtasis que esa música provoca, sus efectos en los propios inmortales (movimiento del rayo de Zeus y de la lanza de Enialio, zumba la égida de Atenea con los silbidos de las serpientes, rapto báquico de Ártemis). Anacr. 390 es un verso descontextualizado en el que se alude a la danza de las Musas: "Las hijas de Zeus de hermosos cabellos danzaron con ligereza".

A veces algunos mortales pudieron escuchar el canto de los dioses: el coro de las Musas dirigido por Apolo amenizó las bodas de Tetis y Peleo (Pind. *N.* 5, 22-6). También ellas, como los coros humanos, comenzaron a cantar por Zeus. El contenido de ese canto es el mito que relata Píndaro en los versos siguientes, es decir, la referencia al coro de las Musas y Apolo tiene carácter transicional (cantaron lo que el poeta canta) y supone una fusión del plano de los dioses con el humano. En Pind. *P.* 3, 88-91 se alude, aunque menos

explícitamente que en el caso anterior, al privilegio que supone oír cantar a las Musas, fortuna que disfrutaron Cadmo y Peleo.

Los pasajes relativos al canto entre los dioses nos presentan una imagen totalmente semejante a los usos de los hombres: diríamos que suponen una transposición a la esfera divina de las prácticas humanas³⁷⁹, como es el caso de Corina 654 (a) col. I, 18-22 ("Esto cantó: y al momento las Musas ordenaron que los felices llevaran el voto secreto a las urnas de brillos de oro"), donde se presenta a los dioses como jurado del concurso de canto en el que compiten los montes Helicón y Citerón bajo la presidencia de las Musas. En estas referencias se mantienen las mismas divinidades relacionadas con la música: Apolo, Musas y Gracias. Los dos últimos grupos de diosas aparecen asociados al dios de la lira (dirección del coro de las Musas en Pind. *N.* 5, 22-6, Gracias situadas junto al trono de Apolo en Pind. *O.* 14, 8-12). Se celebra de manera especial al soberano Olímpico (Pind. *O.* 14, 8-12: "veneran la eterna autoridad del padre Olímpico"; *N.* 5, 22-6: las Musas empiezan a cantar por Zeus). La unión armónica que se establece entre el poder ejercido por el Crónida y la música es tal, que "cuanto no ama Zeus se estremece al oír la voz de las Piérides" (Pind. *P.* 1, 13-4): en la concepción

³⁷⁹ Pero este tipo de expresiones propias del pensamiento y del lenguaje de nuestro tiempo no hacen sino deformar la concepción religiosa y poética antigua: el canto es real y originario en el mundo de los dioses, en él tiene su fundamento y sólo por don de ellos llega a los mortales.

poética pindárica la poesía está asociada en todos los aspectos al buen orden representado por Zeus en el Olimpo³⁸⁰, de ahí que la sensibilidad y el gusto musical pueda servir de línea divisoria entre lo que goza de la estima de Zeus y lo que está privado de ella. Elogiar a una ciudad, a un vencedor, a un gobernante por su afición poética es en última instancia una alabanza de su actitud moral y religiosa, acorde a los principios del padre Olímpico, una actitud que el poeta comparte aun en mayor grado al apartar de su boca toda palabra dañina para la imagen de los dioses. La poesía de Píndaro es religiosamente selectiva: no cabe en ella todo lo hermoso, sino sólo aquello que siéndolo es además verdadero y acorde a la religión olímpica. Así, lo que es objeto del canto de Píndaro lleva un sello de garantía, ha pasado todos los tamices que acreditan su calidad estética, moral y religiosa.

³⁸⁰ No exagera G.F. GIANOTTI (1975), p. 53, al decir que en la inspiración poética, aunque sea de manera indirecta, está siempre presente el propio Zeus, "señor de todas las cosas, instaurador de la armonía cósmica, ... principio primero, como padre de las Musas, de la actividad poética".

9. ESTUDIO CONTEXTUAL.

Omitimos las referencias que, debido al mal estado del texto o a su pertenencia a fragmentos aislados, resultan difícilmente encuadrables en un contexto determinado. Contamos para este estudio con un total de setenta pasajes, que clasificaremos en los siguientes apartados: a) Parte anterior al mito (o parte inicial si el poema carece de mito), b) Entre dos referencias o relatos míticos, c) Dentro del mito, d) Parte posterior al mito (o parte final si carece de mito), e) Transicionales. Los grupos a) y d) cuentan respectivamente con los subgrupos a₁) Comienzo absoluto y d₂) Final absoluto.

El grupo más numeroso es a), con treinta y cuatro referencias (Alcm. 82, a, 4; Pind. O. 1, 8-10; O. 2, 12-5; O. 3, 6-10; O. 4, 6-10; O. 5, 10-2; O. 6, 8-9; O. 7, 7-10; O. 9, 5-8; O. 13, 24-8; O. 13, 29; O. 14, 8-12; P. 5, 20-3; P. 11, 7-12; N. 1, 4-5; N. 4, 9-11; N. 9, 7; I. 1, 7-9; I. 4, 19-23; I. 6, 7-9; Pae. 6, 15-8; Pae. 7b, 22 y Dith. 2, 5-23; Bacch. 16, 8-12) en las que se incluyen las diez (Alcm. 90, 1; Pind. O. 2, 1-3; O. 3, 1-2; O. 4, 1-3; P. 4, 1-3; P. 12, 1-5; N. 2, 1-3; I. 4, 1-3; fr. 75, 1-12; Bacch. 3, 1-3) situadas al comienzo absoluto de la composición (a₁). Al grupo d) pertenecen quince referencias (Alcm. 3, 82-4; Pind. O. 5, 17-23; O. 6, 87-8; O. 7, 87-8; P. 8, 67-72; N. 7, 80-5; I. 1, 52-4 e I. 4, 39; Bacch. 9, 82-4; Peán 4, 54-7) incluyendo las cinco de final absoluto (d₁) (Pind. O. 6, 101-5; N. 2, 24-5; Pae. 5, 44-8 y Pae. 6, 181-3;

Bacch. 17, 130-2). Le siguen las transicionales (e), que cuentan con trece pasajes (Pind. O. 1, 35-6; O. 9, 35-41; O. 10, 24; O. 10, 77-81; P. 5, 103-7; P. 8, 18-20; N. 3, 65-6; N. 5, 38; N. 7, 31-4; I. 1, 32-3; I. 5, 28-9; Pae. 9, 38-40; Bacch. 5, 176-82). Seis pasajes son míticos (c): Sapph. 44, 26-7; Pind. O. 1, 52; P. 3, 88-91; P. 12, 6-12 y P. 12, 18-27; Corinn. 654 (a) col. I, 18-22. Dos se sitúan entre referencias míticas (b): Pind. P. 1, 41-2 y P. 3, 77-9.

El predominio de los pasajes situados al comienzo (a) se manifiesta especialmente en las referencias al carácter sagrado de la poesía, a su origen y fundamento divino, en las de celebración de la divinidad y en las de propiciación y súplica. Los transicionales (e) tienen representación mayoritaria en el apartado *Εὐφημία*. Las posteriores al mito destacan ligeramente en el apartado *Acogida del canto*.

La distribución de las referencias por contextos según los distintos apartados temáticos³⁸¹ es la siguiente: Para 1. *Carácter sagrado del canto* encontramos referencias en los grupos contextuales a), d) y c), sin representación en final absoluto (d₁). La

³⁸¹ Debe tenerse en cuenta para el cómputo de referencias que algunas se estudian en varios apartados temáticos. Así sucede, por ejemplo, con Pind. fr. 75, 1-12 (contada en 3, 4 y 6) y con P. 3, 77-9 (incluida en 4 y 6). Por esta razón, si sumamos las referencias de cada uno de los apartados temáticos, obtenemos una cifra diferente de la resultante de la suma según grupos contextuales, independientemente de la clasificación temática.

representación numérica es superior en a). Para 2. *Origen y fundamento divino de la poesía* las referencias son más abundantes en a), dos de cuyos pasajes están en comienzo absoluto (a_1). Dos se dan dentro del relato mítico (c), uno entre referencias legendarias (b) y otras dos son transicionales (e). En 3. *Colaboración divinidad-poeta* sólo tenemos dos referencias: una en e) y otra en a_1). Las de 4. *Celebración de la divinidad mediante el canto* son con mucho las más numerosas: predominan en a), que cuenta con algo más de la mitad del total (catorce sobre ventisiete) e incluye cinco pasajes en comienzo absoluto (a_1); uno se sitúa entre relatos míticos (b); cinco pertenecen a d) siendo uno de ellos de final absoluto (d_1); seis pasajes son transicionales (e). En el apartado 5. *Acogida del canto* encontramos la siguiente distribución: tres referencias en a), con una de ellas de comienzo absoluto (a_1); cuatro en d), con dos pasajes de final absoluto (d_1); un pasaje es transicional (e). 6. *Canto como medio de propiciación. Súplica* consta de referencias agrupadas de la siguiente manera: cuatro en a) de las cuales una es de comienzo absoluto (a_1); una en b); cuatro en d), que presenta dos de final absoluto (d_1); una transicional (e). De las correspondientes al apartado 7. *Εὐφημία. Respeto y silencio religioso* la mayoría (dos) son transicionales (e) y una se encuentra en el interior del relato mítico (c). En 8. *Poesía entre los dioses* el grupo contextual mayoritario es a); en c) encontramos dos pasajes.

En la distribución contextual de las referencias en relación a la divinidad se observa una marcada preferencia por las

posiciones al comienzo del poema. También merece destacarse el grupo de las transicionales, que incluyendo trece pasajes en total resulta mayoritario en el apartado 7. Εὐφημία, comparte la primera posición en 3. *Colaboración con la divinidad* y es el segundo grupo más representado en los apartados 2. *Origen y fundamento divino del canto* y 4. *Celebración de la divinidad*.

10. DIVINIDADES Y FIGURAS ESPECIALMENTE RELACIONADAS CON LA POESÍA.

10.1. Musas.

Tradicionalmente asociadas al pensamiento y a las artes, las Musas aparecen con muchísima frecuencia en la poesía lírica³⁸². Ellas, asistentes directas del poeta³⁸³, que reclama su ayuda en numerosos pasajes, son fuente inagotable de sabiduría. Las doncellas de trenzas de violeta y diadema de oro reciben unas veces el nombre de Piérides, otras el de Heliconias, se las relaciona en otras ocasiones con el Parnaso. De entre los dioses prefieren para su musical tarea la compañía de Apolo. Píndaro conoce nueve Musas, pero en sus textos nombra solamente a tres (Calíope, Clío y Terpsícore)³⁸⁴. Los poetas las invocan o se refieren a ellas unas veces en plural y otras en singular. Aunque no se puede negar la divinidad de las

³⁸² Concretamente para el caso de Píndaro G.F. GIANOTTI (1975), p. 57, cuenta 75 menciones y considera que ocupan un primer plano, semejante por extensión y frecuencia al de Zeus y Apolo. Su presencia constante, así como la de Mnemósine y las Gracias, pone de manifiesto el papel fundamental de la inspiración poética en el pensamiento del poeta tebano.

³⁸³ Tanto en la composición como en la representación del canto, de ahí las frecuentes invocaciones a las Musas puestas en boca del coro.

³⁸⁴ A ellas se añade Urania, mencionada por Baquílides en cuatro pasajes: 4, 8; 5, 13; 6, 11 y 16, 3.

Musas, abundan los pasajes en que *Μοῖσα* es prácticamente sinónimo de "poesía". En cualquier caso su presencia en los textos que nos ocupan evoca toda una serie de imágenes y metáforas características.

Encauzaremos el estudio de las referencias a las Musas según los siguientes apartados: 1. Caracterización; 2. Alternancia singular / plural; 3. "Musa" como sinónimo de "poesía"; 4. Relación especial con el poeta; 6. Colaboración Musa-poeta; 7. Funciones; 8. Metáforas e imágenes asociadas; 9. Contexto.

10.1.1. Caracterización.

Sólo una vez (*Pae.* 12, 2) indica Píndaro el número de las Musas: nueve. Por lo general únicamente se distingue entre singular y plural en las alusiones a ellas: el número de integrantes del grupo no parece cuestión de interés. Destacan Clío, Calíope, Terpsícore y Urania, individualizadas y aludidas por sus propios nombres. La primera es mencionada sólo dos veces en los textos de Píndaro: *N.* 3, 83-4 ("A ti por voluntad de Clío de hermoso trono gracias a tu espíritu victorioso te contempla la luz de Nemea, Epidauro y Mégara") y *Pae.* 7a, 7 ("por causa de Clío")), un pasaje cuyo contexto apenas puede reconstruirse. Sobre todo a partir de *Pind.* *N.* 3, 83-4 y de la propia etimología del nombre cabe pensar que a Clío le corresponde otorgar la fama debida a las hazañas ("gracias a tu espíritu victorioso ..."). Se le aplica un adjetivo (*εὐθρόνου*) semejante al que en *Pind.* *O.* 13, 96 recibe el grupo entero de las hijas de Mnemósine (*O.* 13, 96, *ἄγλαοθρόνοις*), motivado quizá por su filiación

y proximidad al soberano de los dioses³⁸⁵. Pero las menciones de esta Musa son especialmente abundantes en los poemas de Baquilides: 3, 1-4 ("A la Soberana de Sicilia de óptimo fruto, a Deméter, y a Core coronada de violetas canta, Clío de dulces dones (γλυκύδωρε), y a los raudos caballos de Hierón corredores en Olimpia"); 12, 1-4 ("Como el hábil piloto, soberana de los himnos (ὑμνοάσσα), endereza, Clío, ahora nuestras mentes, si alguna vez antes también lo hiciste"); 13, 228-31 ("Si efectivamente Clío, toda lozanía (πανθαλής), la destiló en mi mente, las canciones de placenteros versos lo proclamarán a todo el pueblo"); 13, 9 ("Clío"). Es notable el hecho de que en dos (3, 1-4 y 12, 1-4) de las cuatro menciones baquilideas el poeta la invoca al comienzo del canto. El adjetivo γλυκύδωρε que se le aplica en 3, 3 alude a la dulzura del don del canto; πανθαλής (13, 229) sugiere el esplendor de la juventud, la abundancia de la vegetación. El pasaje 12, 1-4, la invocación inicial del epinicio, merece atención especial por varias razones: la Musa aparece comparada con

³⁸⁵ Admitimos que no pueden asegurarse los valores "de hermoso trono" y "de espléndido trono" respectivamente, pero pensamos que la relación etimológica con θρόνα ("bordados de flores"), de haber existido, se habría perdido en la práctica, aunque se mantuvieran los compuestos tradicionales, que, sin apoyo en el uso corriente del sustantivo simple, serían reinterpretados, atraídos a la órbita semántica de θρόνος. Remitimos a H. BANNERT (1977) 165-6, donde se discute la opinión de R. MERKELBACH, ZPE 11 (1973) 160.

el piloto y ello sucede al comienzo del viaje poético³⁸⁶. J. PÉRON³⁸⁷ señala la doble actuación de Clío en este pasaje: por un lado es la diosa bajo cuyo patronazgo se sitúa el artista, pues, semejante a un piloto, guía favorablemente la oda hacia Egina; pero al mismo tiempo representa el fenómeno interior de la inspiración que anima al poeta.

Calíope es la Musa mencionada por un mayor número de poetas dentro de nuestro *corpus* de referencias³⁸⁸: Sapph. 124 ("Y tú misma, Calíope") es un verso incompleto y aislado; Alcm. 84 (Vamos, Musa Calíope, hija de Zeus, comienza las amables palabras, añade deseo al canto y dispón un coro lleno de gracia") es una invocación situada con toda probabilidad al comienzo de un poema, del mismo modo que Stesich. 240 ("Ven aquí, sonora Calíope"); en Pind. O. 10, 14 aparece citada en relación con la afición poética de los locros cefirios ("y se ocupa de ellos Calíope") y en Pind. 56 M. CANNATA FERA, 4-5 como madre de los malogrados Lino, Himeneo y Yálemo. Dos veces se alude a ella en los poemas de Baquilides: 5, 176-82 ("Calíope de blancos

³⁸⁶ A propósito de la posible combinación del género del propemptico con la petición de asistencia a la divinidad, así como del empleo de imágenes náuticas y del doble papel de Clío como Musa del canto y divinidad marina véase F. GARCÍA ROMERO (1987), pp. 727-31 y la bibliografía allí citada.

³⁸⁷ J. PÉRON (1974), p. 138.

³⁸⁸ La mayor frecuencia de sus apariciones tanto en la literatura como en la cerámica lleva a R. HARRIOTT (1969), pp. 26-7, a suponer que tal vez pudo ser considerada la representante de las Musas.

brazos (λευκώλενε), detén al momento el bien trabajado carro: canta a Zeus Crónida, Olímpico primero de los dioses, al Alfeo de infatigable corriente, a la fuerza de Pélope y a Pisa", una referencia transicional, y 19, 12-4 ("Conviene que tú vayas por el mejor camino que ha alcanzado de Calíope extraordinario honor"). El adjetivo λευκώλενε con que se la califica en 5, 176 es tradicional en la descripción de la belleza femenina, pero su aparición en este pasaje puede obedecer a su presencia en el propio mito como epíteto de Ártemis (Bacch. 5, 99)³⁸⁹.

Terpsícore -como sus μελίφθοοι hermanas- "de dulce son" (μελιφθόου ... Τερψιχόρας) es la Musa mencionada en Pind. I. 2, 7 a propósito del valor no comercial de las composiciones en otro tiempo. A ella alude también Corina en 655, fr. 1, 1-2: "a mí ... Terpsícore para cantar hermosas canciones a las tanagreas de blancos peplos".

Urania aparece exclusivamente en los poemas de Baquilides: 4, 7-9 ("... el gallo de dulce voz de Urania, señora de la lira (ἀναξιφόρμιγγος) ..."); 5, 9-14 ("Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle, desde la isla sagrada un huésped a vuestra ilustre ciudad lo envía, insigne servidor (θεράπων) de Urania de áurea diadema (χρυσάμπυκος)"; 6, 10-5 ("Y a ti ahora el himno de Urania, soberana del canto y la danza (ἀναξιμόλπου), por la Victoria, hijo de Aristómenes de pies de viento, te honra con canciones delante de tu casa"); 16, 1-4 ("... una vez que barca de oro me envió (desde Pieria) Urania de hermoso trono (εὐθρόνος), de (muy famosos) himnos

³⁸⁹ Cf. P.T. BRANNAN (1971), p. 91 y (1972b), pp. 260-1.

llena"). Las referencias a esta Musa tienden a situarse al comienzo del poema. En los pasajes citados se advierte una relación más estrecha con el poeta que en el caso de otras. En cuanto a su caracterización son de destacar los adjetivos χρυσάμπυκος (tradicional para las Musas y Mnemósine³⁹⁰) y εὐθρονος³⁹¹.

Según estas referencias, no se da una caracterización individualizada con asignación de funciones propias y distintas a cada Musa. Quizá Clío sí aparezca asociada ya por la etimología de su nombre a la fama, a las hazañas memorables, y Terpsícore a la actividad coral, pero el nombre de Calíope sólo sugiere una cualidad (belleza de la voz) común a todas las hermanas. De estas cuatro Musas (Clío, Calíope, Terpsícore y Urania) la segunda es la representada en un mayor número de poetas. Clío cuenta con menciones significativas en los poemas de Píndaro y de Baquílides, autor este último que prefiere aludir a Musas concretas (Clío, Calíope, Urania).

De su aspecto físico destaca sobre todo el cabello. Las Musas son las de "hermosos cabellos" (καλλίκομοι en Sapph. 128 y Anacr. 390; ἡϋκόμων Μοισᾶν, Pind. O. 6, 91), "de rizos o trenzas de violeta" (ἰοπλοκάμων Μοισᾶν, Pind. P. 1, 1-2; ἰοπλόκοισι Μοίσαις, Pind. I. 7, 23, ἰοπλόκων en Bacch. 3, 71), "de amables rizos" (conjetural ἔρασιπλοκάμου en Bacch. 29 (d), 9); el adjetivo χρυσοπλόκοις ("de rizos de oro") que se les aplica en Pind. fr. 215 (b), 8 tiene que ver seguramente, más que con el color del pelo, con

³⁹⁰ Cf. Pind. P. 3, 89-90; I. 2, 1-2.

³⁹¹ Adjetivo aplicado, como veíamos, por Píndaro a Clío en N. 3, 83-4.

sus cualidades divinas. Recogen sus hermosos rizos con diadema de oro (χρυσάμπύκων Μοισᾶν, Pind. P. 3, 89-90; I. 2, 1-2); εὐάμπυκες es el epíteto que reciben en Pind. Dith. 1, 13; brillante es también la diadema de su madre Mnemósine (λιπαράμπυκος, Pind. N. 7, 15).

En Pind. P. 1, 12 se las describe como βαθυκόλπων ("de hondo talle"), un adjetivo de amplia tradición literaria³⁹² al igual que el sinónimo βαθύζωνοι (Pind. I. 6, 74; Bacch. 9, 87).

En ocasiones se mencionan sus vestidos y adornos: "Musas de azafrañados peplos" (κροκόπεπλοι: Alcm. 114), "de purpúreos velos" (φοινικοκραδέμενοις, Bacch. 13, 222). Baquílides alude a sus coronas de violetas con ἰοστεφάνων (5, 3)³⁹³.

A su voz se alude con los términos βοάν (Pind. P. 1, 13), φωνάν (Pind. P. 11, 42) ὄπα (Pind. N. 3, 5) ἐνοπᾶν³⁹⁴ (Pind. Pae. 6, 183). Como ὑπάργυρον³⁹⁵ se la califica en Pind. P. 11, 42.

La referencia a las alas de las Piérides (Pind. I. 1, 64-7) es metafórica, no hay nada que induzca a pensar en seres alados.

³⁹² Pero empleado por primera vez por Píndaro en referencia a las Musas (cf. O. KOLLMANN (1989), pp. 82-4).

³⁹³ Llama la atención la relativa frecuencia de adjetivos compuestos cuyo primer elemento es la palabra ἶον ("violeta"). Añádase a los ya citados ἰοβλεφάρων ("de párpados de violeta", Bacch. 9, 3).

³⁹⁴ Conjetura de G.D'ALESSIO y F. FERRARI (Cf. comentario T 189).

³⁹⁵ Cf. *Sociología de la actividad poética*.

χρυσόπτερε παρθένε ("doncella de áureas alas"), el vocativo aislado de Stesich. 193 difícilmente puede considerarse alusivo a una Musa³⁹⁶.

Aunque a Calíope se la menciona (Pind. 56 M. CANNATÀ FERA, 4-5) como madre de los poetas míticos Himeneo, Lino y Yálemo, normalmente se presenta a las Musas como jóvenes vírgenes (παρθένοι en Pind. I. 8, 57, Pae. 6, 54, Bacch. 1, 2; κοῦραι (Anacr. 390, Bacch. 29, (a), 2), κόραι en Pind. O. 10, 96, I. 6, 74 y Pae. 7b, 16). De manera general sólo se les atribuye la maternidad de las canciones (Pind. N. 4, 2-3: "las canciones, sabias hijas de las Musas"). La invocación "Musa soberana, madre nuestra" (ὦ πότνια Μοῖσα, μάτερ ἄμετέρα) de Pind. N. 3, 1 obedece precisamente a esa especial relación de las Musas con la poesía y con el poeta.

Por su vinculación con el canto se les aplica el adjetivo λιγύς (Μῶσα λίγη en Alcm. 4, 1, y fr. 85, λίγεια Μοῖσα, "Musa sonora" en Pind. Pae. 14, 32, a Calíope en Stesich. 240). Alcmán 4, 1-2 califica a la Musa como πολυμμελής ("de muchas melodías, de muchos ritmos") y ἀιενάοιδος ("siempre cantora"). "Amiga del canto" (φιλομόλπε) la llama Estesícoro en fr. 193, 1. El pasaje descontextualizado Stesich. 250 presenta el término ἀρχεσίμολπον ("que comienza el canto"), referido, según el comentario, a la Musa. Son dulces (γλυκειᾶν, Bacch. 5, 191; γλυκεῖα, Bacch. fr. 21, 4),

³⁹⁶ Cf. comentario (T 89) respecto a la posible invocación a una Sirena, hipótesis defendida por G. CERRI (1984/5), pp. 157-9 especialmente. Defensor por el contrario de la invocación a la Musa alada es G.B. D'ALESSIO (1995), pp. 175-6, n. 66.

cualidad tradicionalmente atribuida al canto. De los instrumentos musicales se les asigna especialmente la forminge: con el adjetivo *κλυτοφόρμιγγες* ("famosas por la lira") se las invoca en Bacch. 1, 1. Ὑναξίχοροι (Bacch. fr. 29 (a), 1: "Señoras de los coros") alude a su patronazgo del canto y la danza. El adjetivo *χρυσέαν* que acompaña a *Μοῖσαν* en Pind. I. 8, 6 se emplea de manera semejante en pasajes como Pind. P. 1, 1 (*χρυσέα φόρμιγξ*): se trata de destacar la excelencia de la Musa mediante un adjetivo que alude al más excelente de los metales. En dos ocasiones (Stesich. 193 y Pind. I. 8, 60) se las denomina "diosas" (θεά y θεῶν respectivamente). Como a tales se las califica en Pind. I. 4, 43 de "benévolas, propicias" (*προφρόνων Μοισῶν*) en relación al poeta³⁹⁷.

En nuestro *corpus* de referencias las Musas son hijas de Zeus (Alcm. 84 y 85³⁹⁸; Anacr. 390; Pind. O. 10, 96; N. 3, 10; Pae. 6, 55-6; Bacch. 1, 1-4; 29 (a), 2) y de Mnemósine (Alcm. 21; Pind. N. 3, 10; I. 6, 74-5; Pae. 7b, 16; referencia posible en Bacch. 63, 1-2). ὤρανίαφι ("descendiente de Urano") en Alcm. 85 ha de aludir no a su padre, puesto que en el mismo fragmento se llama a la Musa "hija de Zeus", sino al linaje, pero también es posible que Alcman utilice el adjetivo intencionadamente para recordar la otra genealogía de las Musas: hijas de Urano y Gea (fr. 81a CALAME).

³⁹⁷ Para los adjetivos *φιλοκερδής* (Pind. I. 2, 6), *ἐργάτις* (Pind. I. 2, 6), *ἀργύρεαι* (Pind. fr. 287) cf. *Sociología de la actividad poética*.

³⁹⁸ Posiblemente (Cf. comentario T 52) con Ὀλυμπιάδες alude Alcman a las Musas en fr. 26, 1.

Aparecen asociadas a distintos lugares, sin que ello suponga distinción en sus cualidades propias: son siempre las mismas diosas, no hay indicio que sugiera varios grupos con funciones o atributos diferenciados según el lugar. En relación a Delfos y al Parnaso aparecen en Pind. fr. 215 (b) 7-10 ("buscando ... para las Musas de rizos de oro gloriosa ... administro junto a ... del Parnaso"). Por su asociación con el monte Helicón de Beocia (Bacch. 29 (a), la tierra natal de Hesíodo y Píndaro, reciben el nombre de Heliconias: Ibyc. 282 *PMG*, 23-6; Pind. *I.* 2, 33-4; Pind. *I.* 8, 56a-8; su absoluta identidad con las Musas, al menos en lo que a genealogía y funciones se refiere, se manifiesta en Pind. *Pae.* 7b, 15-22 ("Y pido a la hija de hermoso peplo de Urano, a Mnemósine, y a sus hijas que me den recursos. Pues están ciegas las mentes de los hombres que sin las del Helicón buscan el profundo camino de la sabiduría. A mí me transmitieron esta labor inmortal"). La denominación "Piérides" es, después de la general "Musas", la más frecuente³⁹⁹ (Sapph. 103, 5; Ibyc. S 257 (a), fr. 27, 4 DAVIES; Anacr. 346, fr. II+3+6, 9; Pind. *O.* 10, 96; *P.* 1, 14; *P.* 6, 49; *P.* 10, 66; *N.* 6, 32; *I.* 1, 64-5; *Pae.* 6, 6; fr. 215 (a), 6; Bacch. 1, 3; 19, 3; 19, 35; fr. 63, 1). Pieria es, según Hesíodo (*Th.* 53-60), su lugar de nacimiento. De la misma manera que en el caso de las Heliconias, no hay nada que las distinga como grupo aparte de las Musas; coinciden en todo con ellas: filiación (Pind. *O.* 10, 95-6: "Nutren amplia gloria las Piérides

³⁹⁹ R. HARRIOTT (1969), p. 21, señala este hecho y recuerda que también se hacía proceder del Norte a los poetas Orfeo y Tamiris.

hijas de Zeus"), saber (Pind. *P.* 6, 47-9: "cosechando ... sabiduría en las profundidades de las Piérides"), elementos metafóricos asociados (carro: Pind. *P.* 10, 64-5; arado: Pind. *N.* 6, 32; alas: Pind. *I.* 1, 64-5), relación especial con el poeta, que se considera profeta suyo (Pind. *Pae.* 6, 6). Los versos Pind. *P.* 1, 12-4, en los que coexisten los términos "Piérides" y "Musas" muestran que Píndaro los usa como sinónimos. Bacch. 16, 1-3 no alude a la totalidad de las Musas, sino a Urania, residente, como el resto de ellas, en Pieria: "... una vez que barca de oro me envió desde Pieria Urania de hermoso trono".

10.1.2. Alternancia singular / plural.

Aparte de las escasas menciones individualizadas de Calíope, Terpsícore, Clío y Urania, se alude a las Musas con el nombre común en singular o en plural: siempre son plurales las denominaciones "Heliconias" y "Piérides". Encontramos una mayor tendencia al singular en las invocaciones -trece⁴⁰⁰ (Alcm. 4; 85; Stesich. 210; Pind. *O.* 10, 3; *P.* 1, 58; *P.* 4, 3; *P.* 11, 41; *N.* 3, 1; *N.* 6, 28; *I.* 6, 57; fr. 6a (e); fr. 150; Bacch. 15, 47-9) de las diecinueve en las que aparece el nombre "Musa" están en singular, frente a sólo seis (Sapph. 127 y 128; Pind. *N.* 9, 1; *Pae.* 6, 54; *Pae.* 8, 65; *Dith.* 1, 13-4) en plural- quizá debido a la similitud con las invocaciones a otras divinidades no grupales en las que naturalmente el singular es el único número posible.

⁴⁰⁰ No contamos aquellos pasajes cuya transmisión deficitaria no permite determinar con seguridad el caso del sustantivo.

Sin embargo, la frecuencia del singular, especialmente en pasajes pindáricos en los que aparece el pronombre personal de primera persona en acusativo o dativo⁴⁰¹, representante del "yo" poético (Pind. *O.* 1, 111-2: "y verdaderamente la Musa alimenta con fuerza para mí el dardo más poderoso"; Pind. *O.* 3, 4: "a mí me asistió la Musa"; Pind. *Dith.* 2, 23-5: "Pero a mí como escogido heraldo de sabias palabras la Musa me alzó para la Hélade de hermosos coros"; Pind. fr. 151: "La Musa me envió"), frente al plural sugiere que la Musa singular es preferida en aquellos pasajes en los que el poeta la presenta más estrechamente vinculada a su labor y a su persona⁴⁰², como un ente que actúa sobre él, circunstancia que se da especialmente en los momentos en que requiere su ayuda⁴⁰³.

⁴⁰¹ En genitivo aparece en el pasaje Stesich. 210: "Musa, alejando las guerras, celebrando conmigo (πεδ' ἔμοῦ) las bodas de los dioses y los banquetes de los hombres y las fiestas de los bienaventurados".

⁴⁰² En Alc. 4 ("Vamos, Musa, sonora Musa de muchos ritmos, siempre cantora, comienza a entonar el más nuevo son para las muchachas") se solicita la colaboración de la diosa para el grupo de las coreutas. Algunas de las referencias, especialmente entre las pindáricas, pueden resultar ambiguas, debido al problemático uso del "yo".

⁴⁰³ Así, aunque sin la presencia del pronombre personal, en Bacch. 15, 47, verso en que a la manera épica el poeta recurre al saber de la diosa: "Musa, ¿quién fue el primero en hablar justas razones?".

Si excluimos además todas las referencias en que la Musa más que divinidad es expresión metafórica de la poesía (Pind. *O.* 13, 22; *P.* 4, 279; *P.* 5, 65; *P.* 10, 37; *N.* 1, 11-2; *N.* 3, 28; *Pae.* 4, 24; fr. 199, 3 y probablemente *N.* 7, 77; Bacch. 2, 11-4; 3, 90-2; fr. 21) nos quedan solamente cinco en singular: Alc. 85; Pind. *I.* 2, 6; *I.* 8, 5-6; *Pae.* 14, 32; Bacch. 29 (d), 9; de ellas la segunda podría considerarse expresión equivalente de actividad poética ("Pues la Musa no era entonces todavía amiga del lucro ni mercenaria"), la tercera ("También a mí, aunque con el corazón afligido, se me pide que invoque a la áurea Musa") recuerda por una parte a las invocaciones en singular y por otra tiene el valor "componer poesía". Así restarían Pind. *Pae.* 14, 32 y Bacch. 29 (d), 9, pasajes fragmentarios, con dificultades textuales y el descontextualizado Alc. 85.

El nombre "Musa" en singular aparece sobre todo en los casos nominativo (dieciséis pasajes) y vocativo (trece), dato que se ajusta a las hipótesis formuladas anteriormente: preferencia del singular para indicar la actuación de la divinidad sobre el poeta o el cantor y para la invocación. Encontramos escasas referencias en acusativo singular: la mayoría de ellas (Pind. *P.* 5, 65; *N.* 3, 28; *Pae.* 4, 24) son metafóricas, expresiones equivalentes a "poesía" o "motivo poético"⁴⁰⁴, salvo Alc. 88 ("Llamarás a la Musa"). En genitivo

⁴⁰⁴ Respecto a Pind. *I.* 8, 5-6 téngase en cuenta lo indicado anteriormente.

singular encontramos una sola mención (Bacch. 29 (d), 9), pero la falta de contexto no permite extraer conclusiones. No hay referencias seguras en dativo singular.

La mayoría de plurales se dan, por el contrario, en genitivo (treinta y tres): muchos de estos pasajes muestran que el uso del genitivo plural se halla en vías de convertirse en expediente literario que contribuye a la mención de conceptos pertenecientes al ámbito poético (poema actual, poeta, poesía, canto, capacidad poética). Hay una representación considerable en dativo (nueve) y menor en vocativo (seis) y nominativo (cuatro). No hay referencias que presenten la palabra "Musa" en acusativo plural⁴⁰⁵.

Podemos concluir, pues, que la invocación se da con preferencia en singular, pero no excluye el plural. A la Musa le corresponde como divinidad -no como expresión metafórica o alegórica de la poesía- ser agente, no paciente (prácticamente no existen ni en singular ni en plural referencias en acusativo) y para dicha actuación el número elegido es el singular. Los genitivos están en plural: las posesiones son del conjunto de las Musas. También para el dativo se elige ese número.

⁴⁰⁵ Pero probablemente ὕμνε en Alc. 309 ("Pues esto hará imperecedero el honor de los que por voluntad de los dioses os alcancen") aluda a ellas. De ser así, se pone de relieve, como señalaba H. MAEHLER (1963), p. 59, la actividad del hombre como sujeto de la acción, aunque se mantenga la dependencia de la divinidad.

10.1.3. "Musa" como sinónimo de "poesía".

No existen auténticos sinónimos: la Musa como expresión sinónima de la poesía presenta connotaciones que la hacen diferente. Aunque en determinados pasajes pueda observarse con toda seguridad que la Musa no es alusión a la divinidad, sin embargo, siguen operando toda una serie de imágenes poéticas asociadas, de ahí que en algunas referencias resulte especialmente difícil distinguir entre la diosa de la poesía y la poesía como tal, de la misma manera que puede suceder con Ares y la guerra, Afrodita y el amor, etc. La Musa suele estar caracterizada como divinidad femenina ("de trenzas de violeta", "coronadas de violetas", "de hondo talle", "de azafranados peplos", ...) que posee sus servidores y hace entrega de sus dones. Pero incluso en los casos en que tal caracterización falta, la palabra misma "Musa" supone una personificación y añade sugerencias y rasgos distintos de los que pueda aportar cualquiera de las denominaciones del quehacer poético.

Según hemos visto en el apartado anterior, la Musa como expresión metafórica o metonímica de la poesía aparece fundamentalmente en singular, pero sin exclusión del plural. En este número encontramos las siguientes: Pind. *I.* 9, 7-8, elogio de los eginetas como "sabios administradores de las Musas"; Bacch. 3, 71, referencia a Hierón: "partícipe de las Musas de trenzas de violeta"; Pind. *P.* 4, 67-8 ("Yo lo encomendaré junto con el vellón, todo oro, del carnero, a las Musas"), un pasaje transicional con el que se reanuda el relato mítico y en el que "encomendar a Arcesilao y el

vellocino de oro a las Musas" no es otra cosa que convertir en poema el material deportivo y el legendario; Bacch. 5, 3-4 ("adorno, don de las Musas coronadas de violeta") equivale al propio epinicio; con las metáforas "áurea pluma de las Musas" (fr. 20 B, 4) y "placentera flor de las Musas" (fr. 20 C, 3-5) alude Baquílides al propio poema en que dichas expresiones se encuentran; Pind. P. 5, 114 es un verso en elogio del vencedor ("alado entre las Musas desde el regazo de su madre"), presentado como digno objeto poético desde su infancia; los "labradores de las Piérides" (Pind. N. 6, 32) son los trabajadores de la poesía, es decir, los poetas; Bacch. 5, 191-3 alude a Hesíodo como "servidor de las dulces Musas"; Baquílides se llama a sí mismo (9, 3) "portavoz de las Musas de párpados de violeta"; "dar que arar a las Musas" (Pind. N. 10, 26) es hacerse merecedor de una composición poética; aunque Pind. fr. 198a está falto de contexto, no cabe duda de que "desconocedor de las Musas" es "desconocedor de la poesía", sea en referencia al poeta, sea al objeto del canto; "mensajero, escítala de las Musas de hermosos cabellos" (Pind. O. 6, 90-1) es el transmisor de la poesía; poesía es para Baquílides (9, 87) "juguete de las Musas de hondo talle" y (10, 11) "un inmortal ornato de las Musas"; es tradicional (Alcm. 149; Anacr. 346, fr. II + 3 + 6, 7-9⁴⁰⁶; Bacch. 19, 4 y fr. 55) la expresión "dones de las Musas". Pero en todos estos casos siempre existe la posibilidad de entender a las Musas como divinidades que, poseedoras de una hacienda, tienen sus

⁴⁰⁶ δῶρα ... Περίδων.

administradores (Pind. *I.* 9. 7-8) y sus labradores (Pind. *N.* 6, 32), que la incrementan en virtud de ciertos hechos (Pind. *N.* 10, 26), que envían mensajeros (Pind. *O.* 6, 10-1) y reciben encargos (Pind. *P.* 4, 67-8), que ensalzan a determinados hombres (Pind. *P.* 5, 114) y establecen contacto con ellos (Pind. fr. 198a). Pind. *O.* 6, 90-1, Bacch. 3. 71, Bacch. 5, 3-4, Bacch. 9, 3 y 9, 87 son, en razón de los adjetivos con que se las califica, los pasajes más cercanos a la Musa entendida como divinidad personal, caracterizada con atributos físicos propios.

Las referencias en singular (Pind. *P.* 4, 279, "También crece la Musa mediante un recto mensaje"; Pind. *P.* 5, 65, "entrega (Apolo) la Musa a quienes quiere"; Pind. *P.* 10, 37-9, "y la Musa no vive ausente de sus costumbres, sino que por todas partes se agitan coros de muchachas, voces de liras y sonidos de flautas"; Pind. *N.* 1, 11-2, "Pero la Musa gusta de recordar los grandes premios"; Pind. *N.* 3, 28, "Digo que lleves la Musa a Éaco y a su linaje"; Pind. *N.* 7, 77-9, "Es fácil atar coronas, empieza: la Musa mezcla oro y blanco marfil al tiempo arrancando también por debajo la flor del lirio del rocío marino"; Pind. fr. 199, "Donde sobresalen los consejos de los ancianos y las lanzas de los hombres jóvenes, y los coros y la Musa y Aglaya"; Bacch. 2, 11-4, "Y la Musa del lugar convoca al dulce resonar de las flautas honrando con cantos de victoria al querido hijo de Pantida"; 3, 90-2, "El resplandor de la excelencia de los mortales no disminuye a la vez que su cuerpo, sino que la Musa lo alimenta"); fr. 21, "No hay cuerpos de vacas, ni oro, ni purpúreos

tapetes, sino un ánimo bien dispuesto, una Musa dulce y en las copas beocias vino grato") son más claramente metafóricas que las plurales anteriormente comentadas. Pind. *Pae.* 4, 23-4 presenta un significado probablemente más próximo a "motivo músico, poético" que a "poesía"⁴⁰⁷: "Soy también conocido por suministrar músico motivo (μοῖσαν) en abundancia".

10.1.4. Asociación a otras divinidades.

De entre los dioses Olímpicos las Musas aparecen asociadas sobre todo con Apolo. La falta de contexto impide extraer conclusiones a propósito de la mención del dios en Alcm. 114: "Al que lanza de lejos, al hijo de Zeus, esto las Musas de azafranados peplos". Con Apolo comparten en igualdad de condiciones (σύνδικον κτέανον) la forminge (Pind. *P.* 1, 1), el instrumento más representativo de la poesía lírica. Es él el que al compás de sus sonos las dirige situado en medio del coro que ellas forman (Pind. *N.* 5, 22-6) con motivo de las bodas de Tetis y Peleo. Recibe por esta actividad el nombre Μοισαγέτας (Pind. fr. 94c). Aunando la sabiduría del hijo de Leto y de las Musas las "flechas de la lira" consiguen encantar incluso a las mentes de los dioses (Pind. *P.* 1, 12). Su proximidad al dios hace que en ocasiones lleguen a compartir alguno de sus epítetos y atributos: Pind. *O.* 9, 5-8 ("Pero ahora desde los arcos de las Musas flechadoras (έκαταβόλων) acércate con tales dardos a Zeus de purpúreo relámpago y al venerado promontorio de Élide").

⁴⁰⁷ Cf. comentario al pasaje (T 187) y la bibliografía allí citada.

Aunque Musas y Apolo comparten la tutela de las actividades poéticas y musicales, tienen la capacidad de decidir a quiénes entregan el cultivo de estas artes⁴⁰⁸ y son igualmente sabios en lo que a ellas respecta, parece existir una jerarquía según la cual el dios ocupa el rango más alto y asume en las actuaciones corales el papel directivo, como corresponde a un personaje ajeno al grupo. Dicha jerarquía no se aprecia en sus relaciones con el poeta, pero sí en las establecidas entre los inmortales.

En sus relaciones con el resto de los Olímpicos las Musas están cerca de las posiciones del poder. Como los mortales y también al igual que el resto de los inmortales, deben veneración y respeto al soberano de los dioses: por esa razón empiezan a cantar por Zeus (Pind. *N.* 5, 26). La relación entre el orden musical y el religioso-moral representado por Zeus es, como decíamos en apartados anteriores, tan estrecha, especialmente en los poemas pindáricos, que "cuanto no ama Zeus se estremece al oír la voz de las Piérides" (Pind. *P.* 1, 14). Las Musas, divinidades originariamente independientes, seguramente asociadas a potencias de la naturaleza, están -sobre todo en los poemas de Píndaro- perfectamente integradas en el Olimpo gobernado por Zeus⁴⁰⁹, aunque mantengan ciertos rasgos

⁴⁰⁸ Respecto a las Musas recuérdese la frecuencia de la expresión antes comentada "don de las Musas" y para Apolo sirva de ejemplo Pind. *P.* 5, 65 ("entrega la Musa a quienes quiere").

⁴⁰⁹ G.F. GIANOTTI (1975), p. 53, n. 42 señala que en cierta medida

propios de su existencia pasada, anterior a la ordenación impuesta por el padre de los dioses. Es ilustrativa en este sentido la genealogía que se les asigna ya sin vacilaciones: son hijas de Zeus y de Mnemósine (Titánide fruto de la unión de Urano y Gea); es la versión según la cual Zeus interviene en su concepción, mientras que otras versiones hacían de ellas hijas de Urano y de Gea⁴¹⁰, situándolas así más lejos de la esfera de influencia de Zeus.

En varios pasajes las menciones de Musas y Gracias están muy próximas: Sapph. 44 Ab, 5-6 ("Los espléndidos ... de las Musas ... haz y de las Gracias"); Sapph. 103, 5 ("... Sagradas Gracias y Musas de Pieria"); Sapph. 128 ("Vamos, bellas Gracias y Musas de hermosos cabellos"); Anacr. 346, fr. II + 3 + 6, 8-10 ("dones de las Piérides ... y a las Gracias ..."); Pind. fr. 199 ("Donde sobresalen los consejos de los ancianos y las lanzas de los hombres jóvenes, y los coros y la Musa y Aglaya") con la mención de la Gracia Aglaya. En Bacch. 5, 9-14 ("Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle, desde la isla sagrada un huésped a vuestra ilustre ciudad lo envía, insigne servidor de Urania de áurea diadema") el poeta, "servidor" de la Musa Urania, compone su canto con ayuda de las Gracias, colaboradoras, por tanto, en el proceso poético; en Bacch. 9, 1-6 ("Fama persuasiva de los mortales, Gracias de áureas ruelas,

Píndaro recoge el modelo de Hesíodo. La misma opinión sostenía J. DUCHEMIN (1955), pp. 22-3.

⁴¹⁰ Cf. Alc. 81a CALAME.

ojalá me entreguéis, una vez que el divino profeta de las Musas de párpados de violeta está bien dispuesto a cantar a Fliunte y a la floreciente llanura de Zeus Nemeo") el poeta, que se llama a sí mismo "profeta de las Musas", solicita a las Gracias la capacidad de persuasión; a unas y otras se debe el éxito poético según se indica en Bacch. 19, 1-8 ("Hay mil caminos de inmortales cantos (para aquél) que alcance los dones de las Musas de Píeria, y las jóvenes de párpados de violeta, las Gracias portadoras de coronas, arrojen dignidad (τιμάν) a sus himnos"). Como puede observarse, Baquilides asigna a las Gracias un papel en la actividad poética: aunque no indica su función de una manera precisa, podemos suponer que son las encargadas de dar verosimilitud, dignidad al canto, de manera que la palabra resulte persuasiva, como veíamos en Píndaro⁴¹¹.

Asunto más complicado es la asociación e incluso identificación de Musa y Sirena en un enigmático y descontextualizado pasaje de Alcmán: "Ha hablado la Musa, la sonora Sirena" (86). Del exiguo fragmento no podemos extraer más: contentémonos con constatar que al identificar Musa con Sirena Alcmán se sitúa muy lejos de la concepción poética que posteriormente defenderá Píndaro, quien arropa con el manto de Zeus a las Musas, pero deja fuera de su divino gobierno el canto desordenado y pernicioso de las Sirenas.

10.1.5. Relación especial Musa-poeta.

La estrecha relación que el poeta establece con la Musa en el desempeño de su función se pone de manifiesto especialmente en

⁴¹¹ O. 1, 30-2.

los pasajes en que aparece representado por los pronombres personales, siempre en singular, del tipo ἐμέ, μοι (Sapph. 32; Stesich. 210; Pind. *O.* 1, 111-2; Pind. *O.* 3, 4-5; Pind. *P.* 1, 58-9; Pind. fr. 6 a (e); Pind. *Pae.* 7 b, 21-2; Pind. *Dith.* 2, 23-5; Pind. fr. 151; Corinn. 655, 1-2) y también en las invocaciones en las que reclama su ayuda como divinidad específica de la poesía (Alcm. 4; Alcm. 84; Alcm. 85; Stesich. 193; Pind. *O.* 10, 3-6; *P.* 1, 58-9; *P.* 11, 41-5; *N.* 3, 1-12; *N.* 6, 28-9; *N.* 9, 1-3; fr. 6 a (e); *Pae.* 6, 54-8; *Dith.* 1, 13-5; fr. 150; *P.* 4, 1-3). Las primeras personas del plural que involucran al poeta y a la/--s Musa/--s⁴¹² muestran que el poema es fruto de la colaboración de ambos: Pind. *P.* 1, 60 ("Vamos, hallemos un himno grato al rey del Etna"), *N.* 9, 1 ("Vayamos en cortejo, Musas"). A continuación estudiaremos qué porción del trabajo corresponde a cada una de las partes.

El poeta es un elegido de las Musas, un ayudante, un mediador al que prestan su voz, entregan el don del canto y envían como heraldo suyo.

La poesía es don de las Musas (ἔργα τὰ σφὰ δοῖσαι, Sapph. 32; Μωσᾶν δῶρον, Alcm. 149, 1-2; δῶρα ... Περιίδων, Anacr. 346, fr. II + 3 + 6, 8-9; Μοισᾶν δόσιν, Pind. *O.* 7, 7), labor inmortal que ellas encomiendan al poeta (Pind. *Pae.* 7b, 21-2: ἐμοὶ δὲ τοῦτο[ν δ]ιέδω- / κ.ν] ἀθάνατ[ο]ν πόνον), quien viene a ser una suerte de mensajero suyo (Pind. *Dith.* 2, 23-6, "Pero a mí como

⁴¹² Sin excluir al coro.

escogido heraldo de sabias palabras la Musa me alzó (*ἀνέστασ'*) para la Hélade de hermosos coros"), un enviado (Pind. fr. 151: "La Musa me envió (*ἀνέηκε*)), que tiene el privilegio de disponer de su voz (Pind. P. 11, 41-2: "Musa, si consentiste que por una recompensa disponga de tu voz mercenaria"; Pind. Pae. 6, 181-3: "Acoge muchas veces, Peán, al que posee las rituales voces de las Musas") a la manera de un profeta⁴¹³ (Pind. Pae. 6, 1-6: "Por Zeus Olímpico te pido a ti, áurea Pitón, famosa por la profecía, que con las Gracias y con Afrodita me acojas en sagrada ocasión, al profeta rico en cantos de las Piérides"; Pind. fr. 150: *μαντεύσο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ*), de un intermediario entre el mundo divino y el humano (Pind. N. 3, 10-2: "Comienza (*ἄρχε*), hija suya, el himno glorioso para el señor del cielo de muchas nubes. Yo lo transmitiré con los cantos y la lira de aquéllos"), un hombre que pese a su condición mortal conduce el carro de las Musas (Pind. Pae. 7 b, 13-4). Son ellas las que proveen de recursos al poeta, las que nutren su talento artístico (Pind. O. 1, 111-2: "Y verdaderamente la Musa con fuerza alimenta (*τρέφει*) para mí el dardo más poderoso"), las que lo impulsan a cantar (Pind. P. 1, 58-9: "Musa, persuádeme (*πίθεο*) a cantar ante Dinómenes la recompensa por la cuadriga. Pues no es gozo ajeno la victoria de su padre") y le

⁴¹³ Para el análisis de la presencia de la palabra profética en la obra de Píndaro remitimos a los siguientes trabajos de E. SUÁREZ DE LA TORRE: (1988a) 65-106, (1989) 79-119 y (1990) 347-58.

otorgan el propio canto (Pind. N. 3, 9: "Concédeme (ὄπαζε⁴¹⁴) abundancia de él"), en cuya factura colaboran (Pind. N. 9, 3: "Pero haced (πράσσετε) un dulce himno de versos") y cuyo material legendario archivado por la memoria proporcionan. Aunque sin mención expresa de la Musa, los versos Alc. 87 ("Habladme de estas razas de hombres") y Pind. I. 5, 38-42 ("Elévate para mí ahora desde el suelo (ἔλα νῦν μοι πεδόθεν). Dime quiénes mataron a Cicno, quiénes a Héctor ...") se dirigen al modo épico seguramente a ella.

El canto procede de los dioses, especialmente de las Musas, es de naturaleza divina, pero precisa de la mediación⁴¹⁵ del poeta para poder llegar hasta los oídos de los hombres: las Musas lo necesitan a él tanto como él a ellas. El poeta es el depositario de su voz, de su memoria, de su sabiduría, de sus recursos, pero ha de emplearlos como debe y no cualquiera es apto para desempeñar esa tarea: el poeta es elegido por las Musas porque posee unas condiciones que le hacen idóneo para la poesía: el néctar que vierte (Pind. O. 7, 7) es don de las diosas, pero también "dulce fruto de su propia mente" (γλυκὺν καρπὸν φρενὸς, Pind. O. 7, 8)⁴¹⁶ y cuando

⁴¹⁴ A propósito del uso de este verbo en los poemas pindáricos, que ve reducido su campo de aplicación a lo meramente religioso, a la concesión de dones por parte de los dioses a los hombres, cf. E. SUÁREZ DE LA TORRE (1993), p. 77.

⁴¹⁵ Cf. J. DUCHEMIN (1955), p. 33 esp.

⁴¹⁶ Cf. G. GIANOTTI (1975), p. 59.

solicita a la Musa abundancia de canto añade "a partir de mi mente" (Pind. N. 3, 9: τὰς ἀφθονίαν ὅπαζε μήτιος ἅμ᾽ ἄπο). El poeta en la concepción pindárica no actúa como un "medium" inconsciente o transmisor automático de las palabras de la Musa, sino que se implica en el trabajo poético empleando todos sus recursos intelectivos, aunque reconozca el impulso divino, presente por otra parte en todas las obras humanas que merecen la calificación de excelentes⁴¹⁷. Al compararse con el profeta (fr. 150) Píndaro deja muy claro que él actúa como tal, como intérprete del mensaje de la Musa⁴¹⁸, una función

⁴¹⁷ Actividad humana e influencia divina no son en la concepción poética preplatónica aspectos opuestos, sino complementarios. La inspiración no supone éxtasis ni posesión del poeta (cf. R. HARRIOTT (1969), pp. 51, 60, 83, 88; W.J. VERDENIUS (1983b), pp. 37-45). L. GIL (1967), pp. 32, 55 y 64, sostuvo opinión diferente al considerar que parece arrancar de Píndaro "la concepción del trance creador de la poesía como una especie de "éxtasis" o vuelo".

⁴¹⁸ E.R. DODDS (1986) [1951], p. 87 señaló que las palabras empleadas por Píndaro en este pasaje son los términos técnicos del lenguaje oracular delfico, de manera que está implícita la antigua analogía entre poesía y adivinación. Advertía DODDS también que es la Musa y no el poeta quien desempeña el papel de la Pitia: él no pide ser "poseído", sino sólo actuar como intérprete de la Musa en trance. Esta misma opinión sostuvo S. ACCAME (1964), p. 277. Contra la idea de una Musa en trance se manifiesta P. MURRAY (1982), p. 97. Por su

para la que requiere su inteligencia consciente, su reflexión, su capacidad para transmitir, para traducir de lo divino a lo humano sin que el mensaje pierda un ápice de su naturaleza inmortal⁴¹⁹, sin que al dárselo a beber a los hombres se derrame en el trayecto una gota del "agua sagrada de Dirce que las hijas de hondo talle de Mnemósine de áureo peplo hicieron brotar junto a las bien construidas puertas de Cadmo" (Pind. *I.* 6, 74-5): el himno que comienza la Musa es inaudible para los mortales, necesita aún el canto y la lira del poeta para poder llegar a sus oídos (Pind. *N.* 3, 10-2: ἄρχε δ' οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ, / δόκιμον ὕμνον' ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὄαροις / λύραι τε κοινάσομαι.). Tal labor puede parecer difícil o imposible desde el punto de vista de nuestra concepción poética, pero el poeta antiguo no se plantea el problema de la inefabilidad: el lenguaje que él conoce, los recursos de su mente y la ayuda de las Musas le capacitan totalmente para expresar exactamente lo que tiene que decir, no hay ninguna disociación entre el objeto y la palabra poética, que constituyen aún una unidad sin fisuras.

parte L. GIL (1967), pp. 31-2 y n. 11, no cree que en Píndaro se dé ya con toda nitidez la diferencia entre el μάντις (adivino inspirado o poseedor de la verdad) y el προφήτης (intérprete, mero exégeta y versificador del material poético). En esta misma línea se sitúa E. SUÁREZ DE LA TORRE (1989), p. 113, n. 266.

⁴¹⁹ A propósito del valor fundamental del lenguaje como instrumento de mediación cf. E. SUÁREZ DE LA TORRE (1993), pp. 83-4.

Deliberadamente hemos dejado para el final el estudio de las referencias sobre este particular en los poemas de Baquílides, mientras que las de otros autores distintos de Píndaro -escasas e insuficientes⁴²⁰ para determinar a partir de ellas la relación que cada poeta establece con la Musa- han sido analizadas al hilo de las pindáricas. Aunque efectivamente hay indicios que apuntan hacia su conversión en mero tópico, subsisten en la obra del poeta de Ceos

⁴²⁰ G. LANATA (1956), p. 179 y G. ARRIGHETTI (1987), pp. 65-6 ven en Ibyc. 282 *PMG* (cf. comentario al pasaje: T 97) una ruptura de la antigua fe en las Musas. La importancia de la sutil observación de LANATA respecto al uso de *σεσοφισμέναι* (saben por haberse instruido) aplicado a las diosas en lugar de *σοφαί* es innegable, pero el pasaje presenta problemas textuales y constituye la única declaración de cierta extensión que se nos ha transmitido de Íbico respecto a las Musas. En estas condiciones parece arriesgado seguir a la estudiosa italiana, que piensa en una parodia de *Il. 2*, 484ss. y de la propia fe en las Musas como inspiradoras omniscientes del poeta. Por su parte L. WOODBURY (1985), p. 200, defendía el valor de "saber práctico" del participio, más propio de un nivel humano que del divino correspondiente a las Musas, en tanto que G.F. GIANOTTI (1975), pp. 89-90, lo entendía, una vez transferido al mundo divino, con un valor más amplio, de conocimiento universal, no limitado a una actividad humana concreta.

elementos propios de la relación tradicional Musa-poeta⁴²¹, que sería arriesgado considerar totalmente despojados de contenido, forma hueca al servicio de la convención. Resulta muy difícil valorar qué hay de ficción literaria y qué de sentir auténtico en las menciones de estas diosas y en todo caso procuraremos alejarnos de cualquier generalización en este sentido, por el peligro que tal proceder entraña en época de cambios.

La presencia de pronombres personales y posesivos de primera persona en contextos en que aparecen involucradas pone de manifiesto un interés especial de parte del poeta, personalmente afectado por la actuación de tales divinidades. En 12, 1-4 suplica a Clío con las siguientes palabras: "Como el hábil piloto, soberana de los himnos, endereza, Clío, ahora nuestras mentes (*φρένας ἀμετέρας*), si alguna vez antes también lo hiciste"⁴²². La misma Musa es la encargada de suministrar el flujo poético en 13, 228-31: "Si efectivamente Clío, toda lozanía, la destiló en mi mente (*ἐμαῖς ἐνέσταξεν φρασίην*), las canciones de placenteros versos lo proclamarán a todo el pueblo". La primera persona poética es destinataria del canto que Urania envía en 16, 1-4: "... una vez que barca de oro me (*ἐμοί*) envió (desde Pieria) Urania de hermoso trono, de (muy famosos)

⁴²¹ Cf. F. GARCÍA ROMERO (1994), pp. 123-5.

⁴²² Téngase en cuenta que a la Musa le pide Baquílides que enderece el rumbo de su mente, que dirija el discurrir poético, pero no que la anule o sustituya: la relación es de colaboración.

himnos llena". Observamos en estas referencias en que aparecen implicados pronombres de primera persona que la Musa no es anónima⁴²³, sino que se trata precisamente de las dos más frecuentemente mencionadas (Urania y Clío) en los versos del poeta de Ceos.

Por su parte Baquílides se presenta a sí mismo como: portavoz de las Musas (9, 1-6: "Fama persuasiva de los mortales, Gracias de áureas ruelas, ojalá me entreguéis, una vez que el divino portavoz (*θεῖος προφάτας*) de las Musas de párpados de violeta está bien dispuesto a cantar a Fliunte y a la floreciente llanura de Zeus Nemeo"); servidor de Urania⁴²⁴ (5, 9-14: "Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle, desde la isla sagrada un huésped a vuestra ilustre ciudad lo envía, insigne servidor⁴²⁵ (*κλεινὸς θεράπων*) de Urania de áurea diadema"), condición que también asigna a Hesíodo con respecto a las Musas en general (5, 191-3: "Así habló un hombre beocio, Hesíodo, servidor (*πρόπολος*) de las dulces Musas"), estableciendo de esta forma, dentro del mismo poema, un paralelo de

⁴²³ R. HARRIOTT (1969), p. 54 señalaba la tendencia de Baquílides a dirigirse, llamándolas por su nombre, a Musas individuales, un rasgo que le distingue de los poetas anteriores.

⁴²⁴ Y probablemente de las Musas en general, si se acepta la conjetura *θεράπων* en fr. 63, 1 ("De las Piérides ¿servidor?").

⁴²⁵ Safo había asumido esa función al referirse a su casa como la de los servidores de las Musas (fr. 150 *ἐν μουσοπόλων δόμῳ*).

su propio papel⁴²⁶; gallo de Urania (4, 7-10: "... el gallo de dulce voz (ἄδυεπὴς ... ἄλεκτωρ) de Urania, señora de la lira ..."). Volvemos a constatar aquí que para indicar su relación especial con las diosas el poeta prefiere concretarla en una determinada: Urania en este caso.

El pasaje 13, 220-4 ("Con esperanza su ánimo (templa); en ella también yo confiado (πίσυνος) y en las Musas de purpúreos velos de mis himnos ... nuestro"), aunque fragmentario y falto de contexto por no haberse transmitido los versos inmediatamente anteriores, resulta interesante para valorar la actitud del poeta respecto al punto que nos ocupa. En el arduo trance de presentar al público su obra deposita la confianza en las diosas tutelares de la poesía. Como indicábamos antes, no estamos en condiciones de decidir si tal actitud es ya mero artificio literario o bien muestra aún un sentimiento religioso.

La expresión δῶρα Μουσᾶν (5, 3-4; 19, 3-4) que Baquílides toma de la tradición está ya banalizada, sin embargo fr. 55 ("Pues no están puestos en medio los dones de las Musas vivamente disputados (δῶρα δυσμάχητα Μοισᾶν) para que se los lleve quien los encuentre") -fragmento de autoría dudosa- parece abogar por el sentido originario: la entrega de la capacidad poética que las Musas hacen sólo a sus elegidos⁴²⁷.

⁴²⁶ J.K. FINN (1980), p. 250.

⁴²⁷ A. VILLARRUBIA (1989), 373-7, considera que se alude a la

La Musa es para todos un elemento heredado, una convención muy útil desde el punto de vista literario, que, como tal, ninguno renuncia a emplear. Ahora bien, convención no implica necesariamente falta de autenticidad. Produce sonrojo plantearse si creían los líricos griegos en sus Musas: tal vez no, ni siquiera Píndaro, ni Safo, pero sí al menos ellos dos en lo que las Musas representan -o, dicho de otro modo: no en el "cómo", sino en el "qué"-: la verdad y el saber descubierto, no aprendido, que distingue al poeta, que entregan ("se tiene") como don permanente y que aportan en cada momento⁴²⁸ (el hallazgo en el componer), la memoria (que recupera desde el pasado y permanece en el futuro) unida a su justa expresión. El acceso a una palabra así no pudo ser concebido por una mentalidad religiosa como "producto" del poeta, sino como auténtica realidad con existencia autónoma y por más señas divina.

10.1.6. Funciones de las Musas.

Las Musas, soberanas de la actividad coral y de los himnos (*ἄναξίχοροι* en Bacch. 29 (a), 1; *ἄναξιμόλπου* aplicado a Urania en Bacch. 6, 10; *ὑμνοάσσα*, epíteto de Clío en Bacch. 12, 1-2), son diosas de la sabiduría y la memoria. Su saber es, a juzgar por Pind. *Pae.* 6, 54-7, prácticamente ilimitado: "Pero, doncellas, puesto que, porque sabéis todo, con vuestro padre de oscuras nubes y con Mnemósine poseéis esta institución". Dicha sabiduría la comparten con

inspiración, pero también a la técnica poética.

⁴²⁸ A propósito de estos dos saberes véase P. MURRAY (1982), p. 89.

Apolo (Pind. *P.* 1, 12: "También tus flechas encantan con la sabiduría del hijo de Leto y de las Musas"). Ponen todo ese caudal de conocimientos al servicio del poeta, que lo reclama en momentos determinados de la composición. Así sucede en la exhortación de Pind. *I.* 5, 38-41 y de Alc. 87: aunque no aparezca el nombre "Musa", el estilo recuerda las invocaciones épicas en que se pide información respecto a hechos y detalles pertenecientes al pasado. En esta misma línea, pero con presencia de la palabra "Musa" encontramos Bacch. 15, 47 ("Musa, ¿quién fue el primero en hablar justas razones?"), verso introductorio al discurso de Menelao ante la asamblea de los troyanos. A la Musa le cumple, como a la propia poesía, salvar el recuerdo, recordar y hacer recordar: Pind. *N.* 1, 11-2 ("Pero la Musa gusta de recordar (μεμνᾶσθαι φιλεῖ) los grandes premios"); Pind. *Pae.* 14, 32-7 ("Sonora la Musa ... comunica ... y hará recordar a uno aunque habite lejos del lugar del espectáculo en honor de la heroína"); tal como sucedió con los cantos de las Heliconias en honor de Aquiles, también ahora (Pind. *I.* 8, 61-2) "se apresura el carro de las Musas para celebrar el recuerdo de Nicocles, el pugilista". El recuerdo extendido a través del tiempo y del espacio es la fama, que ellas se encargan de alimentar: Pind. *O.* 10, 95-6 ("Nutren amplia fama (κλέος) las Piérides hijas de Zeus"); Bacch. 3, 90-2 ("El resplandor de la excelencia de los mortales no disminuye a la vez que su cuerpo, sino que la Musa lo alimenta"). El hacer perdurable el recuerdo de los hombres, conferirles la fama, es una manera de honrarlos: Alc. 309, "Pues esto hará imperecedero el honor (γέρας) de

los que por voluntad de los dioses os alcancen (λαχόντων)"⁴²⁹; Pínd. I. 2, 33-4, "pues no se hace montaña ni escarpado el camino si uno lleva los honores (τιμάς) de las del Helicón a casa de hombres bien afamados"; Bacch. 2, 11-4, "Y la Musa del lugar convoca al dulce resonar de las flautas honrando con cantos de victoria al querido hijo de Pantida". El honor que otorgan las Musas no es exclusivo del celebrado, sino que también alcanza al poeta: "Las que me honraron entregándome sus artes" dice Safo (fr. 32) en referencia muy probable a estas diosas y Baquílides (19, 12-4) se anima a sí mismo de la siguiente manera: "Conviene que tú vayas por el mejor camino habiendo alcanzado de Calíope extraordinaria distinción (ἔξοχον γέρας)".

La Musa está presente, asiste a todo acto poético en cada una de sus fases. En la obra pindárica es bastante frecuente el motivo de su llegada o asistencia, ya sea en el momento de la composición (Pínd. O. 3, 4-6: "Así me asistió la Musa en el hallazgo de una manera nueva y brillante de ajustar a la sandalia doria la voz que da esplendor a la fiesta"), ya en el de la representación: Pínd. P. 4, 1-3 ("Es preciso que tú te detengas (σῳάμεν) hoy junto a un hombre amigo, el rey de Cirene de hermosos caballos, para que junto con Arcesilao, que marcha en el cortejo, acrecientes el viento de

⁴²⁹ s. ACCAME (1964), pp. 141-2, señala que Alceo fue el primero en llamar a la poesía γέρας, o sea, una recompensa, un derecho a la gloria y con λαγχάνω construido personalmente indicaría la participación del hombre en el arte divina.

himnos debido a los hijos de Leto y a Pitón"). Pind. *N.* 3, 1-5 ("Musa soberana, madre nuestra, te lo suplico, ven (ἔκεο) a la hospitalaria isla doria de Egina en el mes sagrado de Nemea. Pues aguardan junto al agua del Asopo los jóvenes artífices de cortejos melódicos que anhelan tu voz"); Pind. *N.* 9, 1-2 ("Vayamos en cortejo, Musas, desde Sición junto a Apolo hacia la recién fundada Etna"); al cantar para un vencedor loco Píndaro asegura a las diosas (Pind. *O.* 11, 16-9) que no llegarán (ἀφίξεσθαι) a un pueblo huraño con el extranjero ni ignorante de bondades. El motivo de la llegada, de la asistencia de la Musa, no es original de Píndaro, sino que era ya tópico en forma de invocación al comienzo del poema en autores anteriores. Así, dentro de nuestro *corpus* textual encontramos: "Musas, venid aquí dejando el dorado ..." (Sapph. 127); "Vamos, bellas Gracias y Musas de hermosos cabellos" (Sapph. 128); "Ven otra vez, diosa amiga del canto" (Stesich. 193); "Ven aquí, sonora Calíope" (Stesich. 240).

Una de las funciones más características de la Musa es dar comienzo, entonar el canto: "Vamos, Musa, sonora Musa de muchos ritmos, siempre cantora, comienza a entonar el más nuevo son para las muchachas" (Alcm. 4); "Vamos, Musa Calíope, hija de Zeus, comienza las amables palabras, añade deseo al canto" (Alcm. 84, 1-2); ἀρχεσίμολπον ("que comienza el canto") es, según la fuente de Stesich. 250, epíteto que el poeta aplicó a la Musa; "Comienza (ἄρχε), hija suya, el himno glorioso para el señor del cielo de muchas nubes" (Pind. *N.* 3, 10-1). Píndaro le atribuye el cambio de tema a lo largo de la composición: *P.* 11, 41-2 ("Musa, si consentiste

que por una recompensa disponga de tu voz mercenaria, es cosa tuya agitarla (ταρασσεμέν) cada vez por un sitio"). El motivo no parece tradicional, sino más bien artificio literario. De manera semejante pide Baquílides a la Musa Calíope en un pasaje de valor transicional (5, 176-82)⁴³⁰ que abandone el relato mítico: "Calíope de blancos brazos, detén al momento el bien trabajado carro: canta a Zeus Crónida, Olímpico primero de los dioses, al Alfeo de infatigable corriente, a la fuerza de Pélope y a Pisa". Finalmente la Musa evalúa el trabajo del poeta (Pind. O. 6, 21: μελίφθογγοι δ' ἐπιτρέψοντι ("aprobarán") Μοῖσαι).

En los poemas de Píndaro ciertas imágenes y expresiones sugieren la idea de inspiración en el sentido etimológico de la palabra: la Musa de dulce soplo (ἁδύπνοος) de O. 13, 22; el viento de himnos (οὐρον ὕμνων) que ella ha de acrecentar (P. 4, 1-3); el viento de palabras (οὐρον ἑπέων) que debe dirigir (εὐθύν') sobre la familia del vencedor (N. 6, 28). Es probable que tales expresiones estén motivadas por el medio de transmisión del canto, de la composición musical: a través del aire y de manera continua.

10.1.7. Imágenes y metáforas de la poesía relacionadas con las Musas.

Aunque el estudio de las metáforas de la poesía cuenta con un capítulo específico en el cual debe enmarcarse y completarse el

⁴³⁰ Para la singularidad de esta fórmula de ruptura coincidente con invocación poética cf. J.K. FINN (1980), p. 245 y nuestro comentario (T 254). Similar sería solamente Pind. P. 11, 38ss.

presente apartado, sin embargo, dada la mayor concentración de imágenes en referencia al canto en contextos relacionados con las Musas, especialmente en los poemas de Píndaro y Baquílides⁴³¹, creemos conveniente dejar también aquí constancia de ellas. La coincidencia de ambos poetas corales en este punto no es casual. Consideramos banal toda explicación que busque la causa en la imitación por parte de Baquílides. La mención de la Musa supone una considerable elevación -desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo- del tono poético, que se traduce en una mayor profusión de epítetos, con marcada preferencia por los compuestos y más solemnes, y de símiles y metáforas. La Musa es también, en cierto modo, imagen de la poesía⁴³², -dentro del mundo griego la más universal, la más lograda, la divina, tradicional y sugerente-, y, como tal, tiene la capacidad de suscitar a su alrededor la presencia de tantas otras. Aunque, como se verá, buena parte de las imágenes es común a ambos, preferimos analizar por separado las de uno y otro autor, pues pequeñas diferencias en el uso, sutiles variaciones y matices son signos de gran transcendencia a la hora de valorar la concepción poética de cada uno de ellos.

⁴³¹ En Alcm. 271 ("Cantos de alas de miel de las Musas") encontramos combinadas dos metáforas de uso frecuente en referencia a la poesía: la miel y las alas. Para la metáfora sáfica (55, 2-3) de las rosas de Pieria remitimos al capítulo dedicado a las imágenes de la poesía.

⁴³² O la poesía misma, como decía W.F. OTTO (1971), p. 71: "Sie ist selbst der Gesang".

A) Píndaro.

Existe un grupo de metáforas relacionadas con elementos de la naturaleza: las del viento (ya mencionadas a propósito de la inspiración poética) y las del agua⁴³³. El poeta da a beber el agua sagrada de la fuente Dirce que las Musas hicieron brotar a las puertas de Tebas (Pind. *I.* 6, 74-5). También brotan del suelo las corrientes poéticas en Pind. fr. 334 (a), 2-3. Estos dos pasajes hablan de una fuerza telúrica entregada al poeta para su administración. Pero también, al igual que Pind. *N.* 7, 11-2 ("Si uno tiene éxito en su actuar, arroja dulce motivo para las corrientes de las Musas"), se incide en el discurrir, el fluir poético, la continuidad de palabras y notas musicales que el poeta y los coros vierten, como lo hicieron las Heliconias en las honras fúnebres de Aquiles (Pind. *I.* 8, 57-8: "Y derramaron (ἔχεαν) por encima el treno de muchas voces"). En ningún momento debemos olvidar tampoco el poder fecundador del agua. De hecho las Musas parecen en ocasiones próximas, al menos en cierto tipo de metáforas, a divinidades de la vegetación o del crecimiento: "Acrecentad aún, Musas de hermosa diadema, el retoño de los cantos" (Pind. *Dith.* 1, 13-5). El poeta riega con su agua las sedientas hazañas de los hombres para que crezcan gloriosas por tiempo sin fin. Si la bebida de los inmortales

⁴³³ Aunque no se trata de una metáfora, ni se menciona a las diosas en relación con el canto, Simon. 577 *PMG* alude al agua sagrada de Cassotis, la fuente de las Musas en el templo de Apolo en Delfos. Cf. R. HARRIOTT (1969), p. 23.

es el néctar y las Musas son diosas, es lógico que Píndaro llame al "líquido" que ellas le entregan *νέκταρ χυτόν* (Pind. *O.* 7, 7), vertido y divino néctar que además de fertilizar confiere la inmortalidad.

Uno de los elementos tradicionalmente ligado a estas diosas es el carro (*δίφρος* en Pind. *O.* 9, 81 y en Pind. *I.* 2, 2; *ἄρμα* en Pind. *P.* 10, 65, en Pind. *I.* 8, 61 y en Pind. *Pae.* 7 b, 13).

Tres pasajes ponen en relación a las Musas con la metáfora del dardo, de la flecha poética: Pind. *O.* 1, 111-2, Pind. *O.* 9, 5-8 y Pind. *N.* 9, 53-5. En la imagen de la flecha hay una alusión a la agudeza, a la precisión y rapidez de su disparo, idea que se revela especialmente en la metáfora del blanco de las Musas (*N.* 9, 53-5): es el motivo del acierto poético, del saber adoptar el tono, el registro, la palabra precisa. Por otra parte arco, dardos y blanco recuerdan al flechador por excelencia, Apolo, dios tutelar de la poesía y asociado, como hemos visto, a estas divinidades.

La metáfora del arado está representada en Pind. *N.* 10, 26 y *N.* 6, 32-4. "Dar que arar a las Musas" es ofrecer motivo para el canto y los "aradores de las Piérides" son los poetas. El campo de la poesía es propiedad de las Musas del mismo modo que el de Afrodita lo es del amor.

En Pind. *I.* 9, 7-8 se llama a los eginetas "sabios administradores de las Musas", es decir, les corresponde hacer productivo el capital de las diosas, al igual que los labradores hacen con su campo.

La estela de las Musas (λίθον Μοισαῖον, Pind. *N.* 8, 47) es una imagen basada en la semejanza entre la palabra poética y la piedra conmemorativa: ambas resisten al tiempo y hacen perdurable el recuerdo.

El canto como corona, reconocimiento y recompensa del triunfo, es una metáfora habitual en los epinicios. La que la Musa elabora (Pind. *N.* 7, 77-9) mezclando (κολλᾶι) oro, marfil y la flor del lirio del rocío marino tiene la particularidad de estar hecha de materiales preciosos y de ser resistente al paso del tiempo.

La imagen de la cratera (Pind. *I.* 6, 1-3, "Mezclemos como en la flor del banquete de los varones una segunda cratera de cantos de las Musas por Lampón de victorioso linaje") se apoya en la idea de celebración que epinicio y simposio tienen en común.

La antorcha de himnos (Pind. *I.* 4, 43-4) es metáfora de luz y fuego motivada por el propio contexto: hace referencia al "rayo inextinguible de las acciones gloriosas", la poesía, mencionado en el verso anterior.

Escítala de las Musas (Pind. *O.* 6, 90-1), metáfora⁴³⁴ que Píndaro aplica a su director de coro, Eneas, resalta fundamentalmente la fidelidad en la transmisión del mensaje poético.

La imagen del peine de las Musas alude simultáneamente al pasador de la lira y al peine de los cabellos e incluso al arado. El poeta o el coro se enorgullece de poder peinar a su patria "con el

⁴³⁴ Ya utilizada por Arquíloco (fr. 185 W).

peine de las Piérides como cabellera de rubia muchacha" (Pind. fr. 215 (a), 5-7), es decir, de adornarla mediante la poesía.

B) Baquílides.

Varias de las imágenes de la Naturaleza son relativas a la vegetación: 19, 35-6 ("O las Piérides plantaron (φύτευσαν) ... descanso de sus preocupaciones"); fr. 20 C, 2-3 ("quiero ... habiendo terminado placentera flor de las Musas para Hierón"); en 3, 90-4 aparecen tres metáforas relacionadas entre sí (alimento, fuego y vegetación: "El resplandor (φέγγος) de la excelencia de los mortales no disminuye a la vez que su cuerpo, sino que la Musa lo alimenta (τρέφει). Hierón, tú de prosperidad las más hermosas flores (κάλλιστ' ἄνθεα) mostraste a los mortales"). Como puede observarse, son dos los aspectos de la vegetación que interesan especialmente al poeta: la siembra, el acto de plantar, el origen del crecimiento, y la flor, donde se muestra la belleza y el punto culminante de todo un desarrollo. En este último sentido debe interpretarse también el epíteto πανθαλής que en 13, 229 se aplica a Clío, verso perteneciente a un pasaje en el que aparece una expresión metafórica (ἐνέσταξεν) relativa al agua: "Si efectivamente Clío, toda lozanía, la destiló en mi mente, las canciones de placenteros versos lo proclamarán a todo el pueblo".

En una ocasión se asocia el gallo (4, 7-10: "... el gallo de dulce voz de Urania, señora de la lira ..."), representación del propio poeta, a la Musa Urania en razón de su canto. El vuelo poético halla quizá una imagen en fr. 20 B, 3-4: "Quiero enviar a Alejandro

áurea pluma (χρύσειον πτερόν) de las Musas", aunque en tal pasaje priman los valores de levedad y ligereza.

La Musa está presente en uno de los campos más característicos de las imágenes del canto: el camino, el rumbo, y los vehículos que lo recorren. Como si del piloto se tratase, solicita el poeta en 12, 1-4 su ayuda. A la Musa Urania atribuye Baquílides el envío del poema (barca de oro) en 16, 1-4: "... una vez que barca de oro (ὀλκάδα ... χρυσέαν) me envió (desde Pieria) Urania de hermoso trono, de (muy famosos) himnos llena". El tópico de los mil caminos, los recursos de que dispone el poeta, lo encontramos al comienzo de un ditirambo (19, 1-4: "Hay mil caminos (μυρία κέλευθος) de inmortales cantos (para aquél) que alcance los dones de las Musas de Pieria"). Todavía en el proemio de esta misma composición (12-4) se insiste nuevamente sobre el mismo motivo: "Conviene que tú vayas por el mejor camino (φερτάταν ... ὁδόν) habiendo alcanzado de Calíope extraordinario honor". 5, 176-8 es una referencia transicional en la que se invoca a la Musa para que detenga el carro poético (ponga fin al relato mítico).

10.1.8. Contextos de las referencias en las que aparecen las Musas.

Dejamos fuera de este estudio todas las referencias faltas de contexto debido a una deficiente transmisión textual. Mantenemos los mismos grupos y subgrupos ya considerados para otras divinidades.

Como en el caso de los contextos de referencias a divinidades en general, también aquí las situadas en la parte inicial (a) son las más frecuentes: cincuenta y cinco (Sapph. 44 Ab, 5-6;

Ibyc. S 257 (a) fr. 27, 2-4 DAVIES; Pind. O. 3, 4-6; O. 6, 21; O. 7, 7-10; O. 9, 5; O. 10, 3-6; O. 10, 13-5; O. 13, 22; P. 1, 12-4; N. 1, 11-2; N. 4, 2-3; N. 6, 28-9; N. 6, 32-4; N. 7, 11-6; I. 2, 6-8; I. 8, 5a-6; I. 9, 7-8; Pae. 4, 23-4; Pae. 7 b, 10-4; Pae. 7b, 15-22; Pae. 12, 2; fr. 56 M.CANNATA FERA; Bacch. 4, 7-10; 5, 9-14; 10, 9-13; 13, 9; fr. 20 B, 3-5; fr. 20 C, 2-7) en las que se incluyen diecinueve de comienzo absoluto (a_1) (Sapph. 103, 5; Alcm. 26, 1-5; Alcm. 84; Stesich. 193; Corinn. 655, 1-2; Pind. P. 1, 1-2; P. 4, 1-3; N. 3, 1-12; N. 9, 1-3; I. 2, 1-2; I. 6, 1-3; Pae. 6, 1-6; Bacch. 1, 1-4; 3, 1-4; 5, 1-6; 9, 1-6; 12, 1-4; 16, 1-4; 19, 1-14) sobre un total de ciento catorce. Pertenecen al final de la composición veintinueve referencias (Ibyc. 282 PMG, 23-6; Pind. O. 1, 111-2; O. 6, 90-1; O. 10, 95-6; O. 11, 16-9; P. 5, 114; P. 6, 47-9; P. 10, 64-5; N. 7, 77-9; N. 8, 46-8; I. 1, 64-7; I. 2, 33-4; Bacch. 3, 67-71; 3, 90-4; 5, 191-3; 6, 10-5; 9, 82-7; 13, 220-4) siendo seis de ellas (Pind. N. 3, 83-4; N. 9, 53-5; I. 6, 74-5; Pae. 6, 181-3; Bacch. 2, 11-4; 13, 228-31) de final absoluto (d_1). Sigue por orden de frecuencia el grupo de las transicionales (e), que cuenta con dieciséis referencias (Pind. O. 9, 80-2; O. 13, 96-7; P. 4, 67-8; P. 4, 279; P. 11, 41-5; N. 3, 26-8; N. 5, 22-6; I. 4, 43-4; I. 6, 56-8; I. 8, 56a-8 y 61; Pae. 6, 54-8; Pae. 9, 38-40; Dith. 2, 23-6; Bacch. 5, 176-82 y 15, 47-9). Entre referencias míticas (b) se encuentran cuatro pasajes (Pind. P. 1, 58-60; N. 10, 26; I. 5, 38-9; I. 7, 23), igual número que dentro del propio mito (c) (Pind. P. 3, 88-91; P. 5, 65; P. 10, 37-9; Bacch. 19, 35-6). Al comparar con las cifras de las referencias a

divinidades en general se aprecia una frecuencia ligeramente superior en las menciones de las Musas en los grupos de comienzo (a) y especialmente a₁) y en los de final (d).

10.2. Gracias.

Las Gracias⁴³⁵ son otro grupo de divinidades femeninas que

⁴³⁵ Contrariamente a la opinión generalizada (cf. a modo de ejemplo H. MAEHLER (1982) II, pp. 189-92) no vemos en el pasaje Bacch. 10, 38-45 alusión a la tarea del poeta. Las palabras textuales son σοφὸς ἡ Χαρίτων τιμὰν λελογχῶς (v. 39): creemos que σοφός tiene valor general y por sí mismo no se refiere concretamente al poeta; respecto a Χαρίτων τιμὰν λελογχῶς podría muy bien pensarse en una alusión a los vencedores en los juegos, no necesariamente a los poetas. Creemos que es la comparación del pasaje Bacch. 10, 38-48, que sí admitimos y comprendemos, con Solón 13, 43 ss. la que ha llevado a equiparar esta última expresión con la soloniana ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων παρὰ δῶρα διδαχθεῖς. Pero las Musas no son las Gracias, divinidades estas últimas responsables de la belleza y del agrado, aspectos ciertamente inherentes a la poesía, pero no de manera exclusiva. Tampoco estamos de acuerdo -como c. CALAME (1974), p. 124, n. 25- con la interpretación de D. PINTE (1966), 459-67, que ve en los citados versos alusiones a distintos géneros poéticos.

con frecuencia aparecen⁴³⁶ relacionadas con la poesía⁴³⁷. No son, como las Musas, diosas de la poesía y la música⁴³⁸, pero están presentes en toda actividad que precise de lo placentero, del agrado que ellas aportan⁴³⁹.

10.2.1. Caracterización.

En nuestro *corpus* de referencias integran el grupo de las Gracias (Pind. *O.* 14, 13-5) tres diosas: Eufrosine, Talía y Aglaya. A Eufrosine se la califica en *O.* 14, 14 mediante *φιλησίμολπε* ("amante

⁴³⁶ G.F. GIANOTTI (1975), p. 69 señala que Hesíodo (*Th.* 64) fue el primero en establecer una relación estrecha entre estas tres diosas y el mundo de la poesía. J. DUCHEMIN (1955), p. 59, observa que Hesíodo no hace de ellas inspiradoras, sino que simplemente las menciona entre los hijos de Zeus y sólo a las Musas remonta su poesía.

⁴³⁷ Para su estudio sólo tendremos en cuenta los pasajes en que están caracterizadas como diosas y se presentan asociadas a la tarea poética.

⁴³⁸ Aunque a veces puedan llegar a desempeñar sus funciones, como sucede en la invocación inicial de Pind. *N.* 10, 1-2: "Gracias, cantad (*ὑμνεῖτε*) a la ciudad de Dánao y de sus cincuenta hijas de espléndidos tronos, Argos, morada digna de una diosa, de Hera".

⁴³⁹ S. ACCAME (1964), p. 144 considera que las invocaciones sáficas a las Gracias demuestran que estas diosas, como expresión de gracia y belleza, asumen una importancia particular en el trabajo de la inspiración poética y que en esta poetisa el aspecto de gracia y belleza adquiere un relieve que antes no tenía.

del canto y la danza"), a Talía con el sinónimo ἔρασίμολπε (O. 14, 16) y a Aglaya se la llama "soberana" (πότνια, O. 14, 13). Poseen, como las Musas, nombres parlantes, alusivos a sus rasgos y funciones.

Son jóvenes (κόραι, Bacch. 19, 5), "delicadas, tiernas" (ἄβραι, Sapph. 128), "de áurea rueca" (χρυσάλακτοι, Bacch. 9, 1), "de hermoso peplo" (εὐπέπλοισι, Bacch. 15, 49), "de párpados de violeta" (ιοβλεφάροι, Bacch. 19, 5), "portadoras de coronas" (φερεστέφανοι, Bacch. 19, 6). Destaca, como en las Musas, la belleza de sus cabellos (καλλικόμων, Stesich. 212, 1; ἡῦκομοι Χάριτες, Pind. P. 5, 45), rubios según Pind. N. 5, 54 (ξανθαῖς), y su honda cintura (βαθυζώνοισιν ... Χαρίτεσσι, Pind. P. 9, 2-3; βαθυζώνοις⁴⁴⁰, Bacch. 5, 9); motivos habituales en el elogio de la belleza femenina.

Pind. O. 14, prácticamente un himno a las Gracias, es la composición pindárica que más información aporta respecto a ellas: son venerables (σεμνᾶν, v. 8) y celebradas en los cantos (αἰοίδιμοι, v. 3). El adjetivo κελαδεννᾶν ("sonoras, canoras", Pind. P. 9, 89) las relaciona con su participación activa en la producción poética.

⁴⁴⁰ Aceptamos la observación de M.R. LEFKOWITZ (1969), p. 51, n. 10, respecto al valor homérico del epíteto (fertilidad y maternidad) e incluso la alusión a la vestimenta jonia, que, citando a I. RUMPEL, *Lexicon Pindaricum*, p. 84, señala P.T. BRANNAN (1972b), p. 219, pero nos parece excesivo ver, como pretende este último autor, en un adjetivo tradicional y de uso relativamente frecuente en la caracterización de la belleza femenina una afirmación por parte de Baquílides de su origen y estilo jonio.

Como las Musas, también las Gracias son en la obra pindárica hijas de Zeus, "del más poderoso de los dioses" (θεῶν κρατίστου / παῖδες, O. 14, 14-5).

O. 14 las presenta como diosas soberanas de Orcómeno, donde efectivamente tenían un santuario (λιπαρὰς ἀοίδιμοι βασιλειαί / Χάριτες Ἐρχομενοῦ), la ciudad "de hermosos coros" de Pind. P. 12, 26, relacionadas con la laguna del Cefiso (Καφισίων ὕδατων / λαχοῖσαι, O. 14, 1-2), dato este último también recogido en Pind. P. 12, 26-7, protectoras del linaje de los minias (O. 14, 4).

Como divinidades que tienen a su cargo aportar la brillantez, el agrado, la gracia, lo necesario para que cada cosa alcance su máximo desarrollo⁴⁴¹, se las asocia con la luz, el esplendor⁴⁴² ("No me abandone la luz pura (καθαρὸν φέγγος) de las sonoras Gracias", Pind. P. 9, 89-90) que envuelve las hazañas y a los hombres favorecidos por ellas, al igual que el rocío que derraman en los himnos que los honran (Pind. I. 6, 62-4: "Y qué lote de himnos sacaron a la luz: riegan con el más hermoso rocío de las Gracias la patria de los Psaliquíadas"). Dos expresiones metafóricas (cultivo de su jardín (κᾶπον) en Pind. O. 9, 26 y arado de su campo (ἄρουραν) en Pind. P. 6, 1-4) las ponen en relación con divinidades del

⁴⁴¹ "Manifestaciones de la vitalidad plena e incoercible de la Naturaleza" en palabras de G.A. PRIVITERA (1982), pp. 192-3.

⁴⁴² Cf. B. MACLACHLAN (1993), esp. pp. 34-9 y p. 86; D. BREMER (1976), pp. 291-4.

crecimiento⁴⁴³, que intervienen en el feliz desarrollo de seres y acciones. En este sentido debe interpretarse el adjetivo ζωδάμιος⁴⁴⁴ ("vivificadora", Pind. O. 7, 11).

10.2.2. χάρις en singular.

La Gracia aparece en singular en contextos relacionados con la poesía con mucha menor frecuencia que en plural. Su uso no es comparable, por tanto, al de la Musa en singular. Se plantea para sus escasas apariciones (Pind. O. 1, 30; O. 7, 11) un problema de interpretación: ¿se trata de una personificación y divinización del concepto χάρις⁴⁴⁵ o se alude a la Gracia como representación colectiva de las tres diosas, del grupo que constituyen? Faltan aquí invocaciones al singular Χάρις, a diferencia de lo que sucedía en el

⁴⁴³ Cf. en este sentido y a propósito de Talía W.H. ROSCHER, *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* V, Hildesheim 1965, col. 454 y A. LESKY (1934), col. 1206. J. DUCHEMIN (1955), p. 72, piensa que se trata de divinidades primitivas adoradas originariamente como fuerzas primordiales, asociadas posteriormente a grandes divinidades olímpicas, incluidas en su cortejo, precisamente en el de los dioses que las sustituyeron en el culto de diversos lugares (pp. 68-71).

⁴⁴⁴ Cf. D. STEINER (1986), pp. 42-4.

⁴⁴⁵ Para los valores del término en general véase por ejemplo M. SCOTT (1983) 1-13 y (1984) 1-13. En cuanto a la relación, como χαίρειν, con una raíz ie. *ǵher- cf. B. MACLACHLAN (1993), p. 4, n. 1 (remite a su vez a la etimología indicada por POKORNY, CHANTRAINE y FRISK), H. GUNDELT (1935), p. 31.

caso de las Musas, y tampoco hay apariciones de dicho singular en pasajes que muestren una especial colaboración o relación entre Gracia y poeta. *Χάρις* en singular es personificación del concepto del mismo nombre, aunque naturalmente resulta difícilmente disociable del plural *Χάριτες*, que se relaciona ya indisolublemente con las representaciones y caracterizaciones de las tres diosas como tales, por tanto la Gracia, "que todos los deleites procura a los mortales" (Pind. *O.* 1, 30) y "que cada vez atiende a uno" (Pind. *O.* 7, 11), es simultáneamente alusión colectiva a las diosas y personificación del concepto de "gracia".

10.2.3. Asociación a otras divinidades⁴⁴⁶.

El pasaje más interesante en este punto vuelve a ser Pind. *O.* 14: allí se indica su especial relación con Apolo (situadas junto a su trono, 10-1) y con Zeus ("veneran la eterna autoridad del padre Olímpico", 12) y con los habitantes del Olimpo en general ("pues ni siquiera los dioses dirigen coros ni celebran banquetes sin las venerables Gracias", 8-9). Se trata de divinidades completamente integradas en el orden de Zeus. En Pind. *O.* 4, 6-10 intervienen (*Χαρίτων ἕκαστι*) en la acogida del cortejo por parte del Crónida.

Los pasajes Pind. *P.* 6, 1-4 y Pind. *Pae.* 6, 1-6 las presentan en compañía de Afrodita. En el primer caso la asociación de Afrodita y las Gracias se justifica desde el punto de vista temático:

⁴⁴⁶ Para su asociación a las Musas remitimos al apartado dedicado a ellas. Recuérdese que recogemos solamente aquellos pasajes en que aparecen vinculadas al canto.

las palabras "aramos el predio de Afrodita de ojos vivaces o de las Gracias" aluden al atractivo y al deseo que el joven Trasibulo, el cliente de esta oda, despierta a su alrededor. No hay explicación contextual para la unión de Afrodita y las Gracias en Pind. *Pae.* 6, 1-6, pero sí es frecuente que las diosas del encanto y del atractivo aparezcan en el séquito de la del amor.

10.2.4. Función.

Las Gracias tienen, como se ha venido indicando, el cometido de aportar lo placentero, lo atractivo, lo agradable a las acciones, a los hombres y a las cosas⁴⁴⁷ (Pind. *O.* 1, 30; *O.* 9, 27; *O.* 14, 5-7). Su presencia y su favor son una bendición (Pind. *O.* 7, 11-2; *P.* 5, 45-9; *P.* 8, 21-7) y una necesidad (Pind. *P.* 9, 89-90: "No me abandone la luz pura de las sonoras Gracias") para los mortales. En lo que atañe a la poesía y a la música desempeñan un papel semejante. Los pasajes más ilustrativos en este sentido son los siguientes: en Pind. *O.* 1, 30-2, versos de transición al mito de Pélope, se indica que la Gracia es la responsable de hacer creíble lo increíble al añadir dignidad (τιμάν) a los relatos. Es decir, la poesía tiene, en virtud de la χάρις, independientemente de su verdad o falsedad, un aspecto de verosimilitud⁴⁴⁸. Así en Bacch. 9, 1-6 ("Fama persuasiva de

⁴⁴⁷ Cf. W.J. VERDENIUS (1979), pp. 12-5.

⁴⁴⁸ Aunque recogemos el pasaje en el apartado dedicado al estudio de las Gracias (las diosas) en relación a la poesía, admitimos que se trata más bien de una personificación de un aspecto del arte poética, la gracia y la belleza en el decir, tal como defiende G.F. GIANOTTI

los mortales, Gracias de áureas ruelas, ojalá me entreguéis, una vez que el divino profeta de las Musas de párpados de violeta está bien dispuesto a cantar a Fliunte y a la floreciente llanura de Zeus Nemeo") el poeta solicita a las Gracias la capacidad de persuasión; a ellas se debe en parte el éxito poético (Bacch. 19, 1-8: "Hay mil caminos de inmortales cantos (para aquél) que alcance los dones de las Musas de Pieria, y las jóvenes de párpados de violeta, las Gracias portadoras de coronas, arrojen dignidad (τιμάν) a sus himnos". Las Χάριτες, de manera semejante a las Musas, ayudan a sacar de las honduras de la mente la palabra que gracias a ellas vive más tiempo que los hechos (Pind. N. 4, 6-8)⁴⁴⁹. Si bien el aporte de dignidad, parece propio de las Gracias, la ayuda en el proceso de la composición poética parece un motivo tomado por analogía con las Musas, un fenómeno que nada tiene de extraño ya que ambos grupos de divinidades presentan otros rasgos comunes: asociación con Apolo y Zeus, asistencia y colaboración en las empresas humanas. Por esa razón en Pind. N. 10, 1-2, el comienzo de la oda, el poeta invoca a las Gracias (como si de las Musas se tratara) para pedirles que

(1975), pp. 79-80.

⁴⁴⁹ S. ACCAME (1964), p. 276, propone la siguiente interpretación de este pasaje: las Musas inspiran el canto en cuanto al contenido, las Gracias transforman un contenido psicológico en forma artística con la colaboración del poeta.

canten a Argos, la ciudad del vencedor. s. ACCAME⁴⁵⁰ ve en la importancia adquirida por las Gracias en relación a las Musas un indicio del oscurecimiento de aquel aspecto predominante en la poesía homérica y en parte en la hesiódica -que en Píndaro no llega a olvidarse- del canto como revelador de verdad "histórica".

10.2.5. Relación especial con el poeta.

El poeta precisa la ayuda de las Gracias en igual grado que cualquier otro mortal dedicado a una tarea que requiera el agrado, el encanto que ellas aportan⁴⁵¹. Por esa razón las invoca y suplica (Sapph. 128; Pind. *O.* 14, 1-5 y 13-6; *N.* 10, 1-2) y con frecuencia declara que está o actúa acompañado de ellas: Pind. *P.* 9, 1-3 ("Quiero al anunciar con las Gracias de honda cintura ..."; Pind. *N.* 9, 53-5 ("Zeus padre, te suplico cantar esta hazaña con las Gracias ..."); Pind. *I.* 5, 21-2 ("Vine con las Gracias por los hijos de Lampón a esta ciudad bien gobernada"); Pind. *Pae.* 6, 1-5 ("Por Zeus Olímpico te pido a ti, áurea Pitón, famosa por la profecía, que con las Gracias y con Afrodita me acojas en sagrada ocasión"); Bacch. 5, 9-14 ("Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle, desde la isla sagrada un huésped a vuestra ilustre ciudad lo envía, insigne servidor de Urania de áurea diadema").

⁴⁵⁰ s. ACCAME (1964), p. 145.

⁴⁵¹ Aunque en el caso de Bacch. 15, 48-9 no se trata de poesía, las diosas están presentes en el momento en que el personaje se dispone a hablar: "El Plisténida Menelao con voz de encantadora palabra habló, con ayuda de las Gracias de hermoso peplo".

10.2.6. Metáforas en relación con las Gracias.

Ya se indicó en el apartado dedicado a su caracterización que a estas diosas se asocia la luz (Pind. *P.* 9, 89-90) por cuanto contribuyen a poner de manifiesto la virtud y la excelencia que sin ellas quedaría oscura y oculta. El rocío (Pind. *I.* 6, 62-4) las relaciona con la Naturaleza, recuerda, como el fragmentario pasaje Pind. *Pae.* 7, 9-11 (χέων), la función del agua en las metáforas vinculadas a las Musas. Dos referencias ya mencionadas (Pind. *O.* 9, 21-6 y *P.* 6, 1-4) hablan respectivamente del jardín (κάπον) y del predio (ἄρουραν) de las Gracias, metáforas especialmente convenientes a divinidades relacionadas con el crecimiento de los seres vivos. "Cultiva con destinada mano el escogido jardín de las Gracias" (Pind. *O.* 9) equivale a "practicar la poesía", pues el canto es agradable y las diosas son precisamente dispensadoras de lo grato (Pind. *O.* 9, 27: κείναι γὰρ ὥπασαν τὰ τέρπνα). Pind. *I.* 8, 16-16a habla de la conveniencia de que el poeta nacido y criado en Tebas entregue a Egina la flor de las Gracias (Χαρίτων ἄωτον), es decir, la poesía. Aunque el conjunto de referencias sobre este particular es muy escaso en Baquílides, debe notarse que las Gracias aparecen asociadas en 5, 9-14 a la imagen de tejer, metáfora también presente en los versos posteriores al ya comentado pasaje 19, 1-8.

10.2.7. Estudio contextual.

Dejando aparte, como habitualmente venimos haciendo, las referencias faltas de contexto, tenemos un total de diecinueve. Las clasificaremos dentro de los grupos ya conocidos.

No encontramos representación alguna en b) "Entre referencias míticas" y c) "En el interior del mito". La mayoría (catorce) están localizadas al comienzo de la composición (a) (Pind. *O.* 4, 9; *P.* 5, 45-9; *P.* 8, 21-7; *N.* 4, 6-8; *I.* 8, 16-16a; *Pae.* 12, 5-8; *Bacch.* 5, 9-14; 19, 5-8) siendo seis de ellas de comienzo absoluto (a_1) (Sapph. 103, 5; Pind. *P.* 6, 1-4; *P.* 9, 1-3; *N.* 10, 1-2; *Pae.* 6, 1-6; *Bacch.* 9, 1-6). Sigue en frecuencia el grupo de las transicionales, con un total de cinco pasajes (Pind. *O.* 1, 30-2; *O.* 7, 11-2; *O.* 9, 21-7; *P.* 9, 89-90; *I.* 5, 19-22). Finalmente el apartado d) presenta tres referencias (Pind. *P.* 12, 25-7; *I.* 6, 62-4), una de las cuales está en final absoluto (d_1) (Pind. *N.* 9, 53-5). Queda fuera de esta clasificación Pind. *O.* 14, que prácticamente en su totalidad constituye un himno a las Gracias.

10.3. Apolo.

La mayor parte de la información respecto a este dios se ha trabajado ya en apartados previos. Aquí se atiende únicamente a su aspecto de divinidad específicamente relacionada con la poesía.

A pesar de ser el dios de la actividad poética y musical las referencias a él en razón de tal cometido son mucho más escasas que las de las Musas. Con ellas comparte el patronazgo de dichas artes (la lira es posesión común, Pind. *P.* 1, 1-2). Las *Heliconias* y el dios son igualmente sabios (Pind. *P.* 1, 12: "Tus dardos (los de la lira) encantan también las mentes de los dioses con la sabiduría del hijo de Leto y de las Musas"). En la actividad coral asume un papel directivo, conductor, como indica el epíteto *Μοισαγέτας* (Pind. fr.

94c, 1) y su actuación en el proemio de Pínd. *P.* 1 y en Pínd. *N.* 5, 25. Comparte con ellas la capacidad de donar el arte poética (Pínd. *P.* 5, 65: "dio la cítara, entrega la Musa a quienes quiere"). Se le vincula sobre todo a la actividad coral (Alcm. 118: "A mí, hijo de Leto, de ti corego"; probablemente el fragmento descontextualizado Alcm. 1: *φιλόμολπε*; Stesich. 232, 1-2: "Especialmente ama juegos y cantos (*παιγμοσύνας ... μολπάς*) Apolo"; Pínd. fr. 94c: "El conductor de las Musas me invita a danzar (*χορεῦσαι*), Apolo"; Pínd. fr. 148: "Danzante soberano de la fiesta, Apolo de ancha aljaba") y a la lira (Sapph. 44, 33; Simon. 511 (a), 5-6; Pínd. *P.* 1, 1-2; *P.* 4, 176-7: envío de Orfeo a la expedición de los Argonautas; Bacch. fr. 20 B, 49-50(?)). Finalmente aparece relacionado con cantos específicos: los peanes (Pínd. 56 M. CANNATA (fr. 128c), 1-2 y fr. 140b, 8-11).

Al valorar la figura de este dios la comparación con las Musas resulta inevitable: ellas son las protagonistas en la relación con el poeta. Se las invoca como divinidades colaboradoras en el proceso de creación y representación poética, mientras que nunca se llama al dios para que desempeñe dicha función. La Musa, como divinidad específica de la poesía y del pensamiento, mediadora entre el mundo de los inmortales y el de los hombres, resulta mucho más cercana a la tarea poética que el dios, que, aunque patrón también de la poesía y la música, tiene a su cargo otros muchos cometidos, en razón de los cuales aparece mencionado con mayor frecuencia.

10.4. Sirenas.

La Sirena es un ser mítico de naturaleza ambigua⁴⁵²: su canto, seductor por la sabiduría y la belleza que posee, resulta, sin embargo, pernicioso, un señuelo que lleva a la muerte. Píndaro, que se atiene al orden moral representado por Zeus, menciona en una sola ocasión (Pind. *Parth.* 2, 13-5) a estas divinidades. Las nombra en singular, como aposición calificativa del sustantivo *κόμπον* (*σειρῆνα κόμπον*). Ese sonido, el de las Sirenas, constituye el objeto de imitación del coro de *Parth.* 2, es decir, la Sirena representa aquí la belleza en la ejecución del canto. E. STEHLE⁴⁵³ hace una interpretación muy sugerente del pasaje, acorde con su concepción de las representaciones líricas a cargo de mujeres: las coreutas al "imitar" el canto de las Sirenas (figuras femeninas marginales, eternas vírgenes, hablantes autónomas, en fin, un mal modelo para las muchachas), no cuentan con la inspiración de las Musas⁴⁵⁴, pues su palabra no tiene autoridad; conviene que piensen y hablen como muchachas (vv. 33-5), es decir, para que su discurso valga algo, ha de ser limitado a la posición subordinada y dependiente que

⁴⁵² Cf. E. KAISER (1964), p. 111, n. 7 para bibliografía e interpretaciones diversas (divinidades del mediodía, "Seelenvögel", Musas del más allá, Musas de la magia de procedencia fenicia, grupo de ninfas semejantes a las Musas).

⁴⁵³ E. STEHLE (1997), pp. 95-100.

⁴⁵⁴ Sin embargo, recordemos que Alcmán 4 solicita a la Musa que comience el canto para las muchachas.

socialmente les corresponde. Probablemente desde el punto de vista antropológico y sociológico E. STEHLE esté en lo cierto, pero desde la lectura de los poemas en su contexto, es decir, sin imponer nuestras visiones, sin interpretar desde nuestra cultura e ideología -en la escasa medida en que eso sea posible-, afirmaciones de ese tipo suponen una distorsión por cuanto introducen criterios que no son los del siglo V a.C., sino los de hoy. No queremos interpretar los textos traduciendo a día de hoy -una tentación poderosa cuando el material es tan fragmentario y tan "inerme"-, sino comprenderlos en sus propias dimensiones, las que tuvieron.

Alcmán presenta un uso más libre: las Sirenas aparecen valoradas positivamente en lo que conservamos de sus poemas, se las aprecia como diosas del canto. En 3, 96-8 el arte de la muy elogiada Hagesícora⁴⁵⁵ se compara ("Y ella que las Sirenas más cantora ..., pues son diosas") con el de las Sirenas; a pesar de lo fragmentario de los versos es prácticamente seguro que el poeta alude a ellas como representantes por excelencia de la belleza del canto: Hagesícora canta muy bien, casi como las Sirenas, aunque sin alcanzarlas, pues nunca llega un mortal a la perfección de los dioses. Un verso (fr. 86) nos impacta con su concisión, su tono denso y sacro acentuado por la falta de contexto, y la identificación -escandalosa seguramente a ojos de Píndaro- de la Musa con la Sirena: "Ha hablado (κέκλαγε)⁴⁵⁶ la Musa, la sonora Sirena".

⁴⁵⁵ Para las dificultades textuales cf. comentario al pasaje (T 48).

⁴⁵⁶ Cf. comentario al pasaje a propósito del uso de este verbo (T 60).

Alcmán no tuvo por qué ser en este sentido un caso aislado: en nuestro comentario a Stesich. 193 apoyamos la interpretación de G. CERRI⁴⁵⁷, que ve en χρυσόπτερε παρθένε ("doncella de áureas alas") una alusión a las Sirenas.

Aunque seres de naturaleza y origen radicalmente distintos⁴⁵⁸, Musas y Sirenas pudieron verse desde época temprana vinculadas entre sí por representar respectivamente la imagen en positivo y la negativa del canto -estéticamente excelente en ambos casos-: la del imperecedero y la del que, anulando la acción, hace perecer.

10.7. Celédones.

Estos personajes no aparecen en ninguna referencia de nuestro *corpus* textual fuera de los poemas pindáricos, en los que se los menciona en una sola ocasión (*Pae.* 8, 70-86). Se encuadran en el relato descriptivo de los templos de Delfos. Las Celédones eran figuras (probablemente gárgolas o acroteras) que adornaban el tercero de los templos. A ellas les atribuye Píndaro un canto en todo semejante al de las Sirenas homéricas⁴⁵⁹ (son encantadoras, su voz deja suspenso el ánimo de los extranjeros, que se consumen lejos de sus hijos y esposas, saben gracias a Mnemósine lo que sucede y lo que ha sucedido). Los hijos de Crono destruyeron el templo indignados por los estragos que causaba semejante canto. Estamos ante el motivo de

⁴⁵⁷ G. CERRI (1984/5), pp. 157-9.

⁴⁵⁸ Sobre este motivo cf. J.R.T. POLLARD (1952) 60-3.

⁴⁵⁹ Cf. *Od.* 12, 39-43.

los efectos perniciosos de una canción seductora, producida por personajes femeninos que disponen de todo el acervo procurado por Mnemósine (85-6)⁴⁶⁰. Ese canto no lo aprueban ni Zeus ni sus hermanos, que destruyen con el rayo el tercero de los templos en cuyo frontón cantaban las seis Celédones. No es su voz como la de las Musas, del agrado de Zeus, sometida a su poder, acorde con su orden olímpico, compañera de hazañas nobles. Ésta se parece más a la de las Sirenas, administradoras de un deleite vano, paralizador y mortal, del canto que anula la acción⁴⁶¹, quizá por eso prácticamente ausentes de los textos pindáricos.

10.8. Mnemósine.

En cuatro (Alcm. 21; Pind. I. 6, 74-5; *Pae.* 6, 54-8 y *Pae.* 7b, 15-7) de las seis ocasiones en que esta diosa es mencionada

⁴⁶⁰ No creemos probable que Palas, mencionada en v. 82, les infundiera el don profético, como sugiere E. SUÁREZ DE LA TORRE (1988a), p. 80. Aunque el contexto es muy fragmentario, pensamos que la presencia de Atenea pudiera estar relacionada con el aspecto artístico de las figuras.

⁴⁶¹ El canto por el canto, producido y valorado exclusivamente por el placer estético que procura, o sea, concebido en y para sí mismo, es seguramente, desde el punto de vista de la poética griega arcaica -y sin duda alguna en el caso de Píndaro-, la perversión de la poesía por cuanto supone un alejamiento de la realidad, un desarraigo de la vida. Emancipado y despojado de utilidad y función, el canto se vuelve vano y nocivo.

aparece en relación con sus hijas, las Musas. Los pasajes más explícitos en este sentido son Pind. *Pae.* 6, 54-8 (alusión a la sabiduría que las Musas comparten con sus padres, Zeus y Mnemósine) y Pind. *Pae.* 7b, 15-7 (el poeta suplica a Mnemósine y a sus hijas que le den recursos). Esta última referencia nombra al padre de la diosa, Urano ("Y pido a la hija de hermoso peplo de Urano, a Mnemósine, y a sus hijas que me den recursos"). Los versos Pind. *Pae.* 8, 82-6 son bastante fragmentarios, de manera que no podemos estar seguros respecto al sujeto (Mnemósine o las hijas de Mnemósine). No parece dudosa la alusión a un saber del presente y del pasado (τά τ' ἔοντα τε καὶ / πρόσθεν γεγεννημένα) y, según conjetura de LOBEL⁴⁶², tal vez también del futuro, similar al del adivino Calcante tal como aparece descrito en *Il.* 1, 70 (ἤϊδη τά τ' ἔοντα τά τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔοντα). Aunque el pasaje es fragmentario, resulta interesante por su posible alusión a las semejanzas entre el conocimiento poético y el mántico.

Como ya se indicó, Mnemósine comparte con las Musas uno de sus epítetos característicos: λιπαράμπυκος en Pind. *N.* 7, 15. Dos pasajes inciden en la belleza de su peplo: Pind. *I.* 6, 75 ("de áureo peplo") y Pind. *Pae.* 7b, 15 ("de hermoso peplo", εὐπέπλου).

Como personificación de la memoria Mnemósine garantiza el recuerdo de los hechos, "el espejo de las hazañas nobles" (Pind. *N.* 7, 14), la "recompensa de fatigas" (Pind. *N.* 7, 16) que procura el canto.

⁴⁶² v. 85 ἄτ' ἔσσε]ται. Cf. aparato crítico de la edición de H.

C) EN LO POÉTICO.

Bajo este epígrafe analizamos las referencias no metafóricas en las que se manifiesta el ideario poético de los líricos. En aras de la claridad y del orden seguiremos una clasificación, una separación temática de los distintos motivos, lo que en cierto modo supone una traición al proceder de algunos poetas, de Píndaro especialmente, que, lejos de trazar límites entre conceptos fijos, inamovibles, los engarza, sugiere a través de uno varios, los relaciona entre sí a lo largo de un poema saltando ágilmente de unos a otros, porque en su pensamiento no son independientes, sino que están intrínsecamente unidos y enlazados además a las circunstancias y ocasión de la composición y representación del poema concreto. En este sentido queremos recordar la advertencia de N.J. RICHARDSON⁴⁶³ respecto al peligro de suponerles a estos autores una teoría poética sistemática pasando por alto el carácter originariamente funcional de las declaraciones pindáricas, destinadas a cubrir propósitos específicos dentro de los contextos particulares en que se producen.

⁴⁶³ N.J. RICHARDSON (1986), p. 384.

1. POESÍA A: COMUNICACIÓN⁴⁶⁴.

La poesía coral aspira a ser un objeto de belleza y disfrute común⁴⁶⁵, tal como se indica en Bacch. 10, 9-14: "(Para Aglao) también ahora el esposo de la hermana ha movido a la isleña abeja de voz sonora, para que, accesible, un inmortal ornato de las Musas para los hombres sea gozo común (ξυνόν ... χάρμα), declarando (μανῦον) tu excelencia a los mortales". Se señala asimismo al final de este pasaje una de las funciones del canto más claramente perfiladas en el género del epinicio, la de dar a conocer la excelencia de unos hechos. Stesich. 212 utiliza precisamente el término δαίματα para referirse a las canciones, señalando de esta manera que se trata de piezas destinadas a la representación pública, a ser compartidas por la totalidad del pueblo, la misma idea presente en la forma verbal δαμωσόμεθα (Pind. I. 8, 8).

Si por *comunicar* entendemos *transmitir*, es lógico que ciertos poetas presenten la poesía como un viaje, un envío, y adopten

⁴⁶⁴ Al comienzo de este apartado queremos recordar las palabras de R. HARRIOTT (1969), p. 41: "For the Greeks poetry was always communication, never merely self-expression".

⁴⁶⁵ En este sentido téngase en cuenta el uso de κοινάσσομαι en Pind. N. 3, 12, pasaje ya comentado a propósito de la relación poeta-Musa y κοινανία en Pind. P. 1, 97. Respecto al empleo de κοινός y términos relacionados en referencia a la representación coral cf. A. ALONI (1995), pp. 398-9.

para sí mismos el papel de enviado, mensajero, de mediador (profeta, intérprete, suplicante) que pone en relación al emisor y al receptor del mensaje. En la *poesía-comunicación* son fundamentales los rasgos "entrega", "desplazamiento" y "mediación".

1.1. Poesía: viaje, envío, mensaje.

Los poemas son para Píndaro obras de arte dotadas de movimiento (N. 5, 1-5: "No soy escultor como para hacer estatuas que reposen inmóviles sobre el propio pedestal, sino que, dulce canción, marcha desde Egina sobre cada nave de carga y en cada barca anunciando que el vigoroso Piteas, el hijo de Lampón, ganó en los Juegos Nemeos la corona del pancracio"). El epinicio, con punto de partida en la patria del vencedor o en el lugar del certamen, es obra dispuesta para largos viajes por el tiempo y el espacio. A diferencia de la escultura, que permanece inmóvil, asentada en un lugar para su contemplación, la poesía se desplaza de boca en boca sin encontrar graves obstáculos que entorpezcan su movimiento. El reposo, la contemplación silenciosa conviene a la escultura, pero no al canto, enemigo declarado del silencio (I. 2, 43-6: "Que ahora, ya que envidiosas esperanzas cuelgan alrededor de las mentes de los mortales, no guarde nunca en silencio la virtud paterna ni estos himnos, pues verdaderamente no los compuse para que permanecieran en reposo"). En cierta manera el poema acabado adquiere vida propia, como muestra el saludo de despedida y las recomendaciones que su autor le dirige ya desde el puerto, a punto de tomar los barcos que lo llevarán a otros lugares (N. 5, 2-5).

La llegada del canto es un motivo muy frecuente en los poemas de Píndaro. Habitualmente el poeta se sirve en estos casos de declaraciones en primera persona del singular en las que aparecen verbos de movimiento, es decir, el hablante se presenta a sí mismo como sujeto del viaje que en realidad corresponde realizar a la canción⁴⁶⁶: *O.* 14, 18 (ἔμολον), *P.* 2, 62 (ἀναβάσομαι), *N.* 4, 74 (ἔβαν), *N.* 6, 58 (ἔβαν), *I.* 5, 21 (ἔμολον), *Pae.* 6, 9 (ἦλθον) y 13 (κατέβαν), *P.* 2, 4 (ἔρχομαι).

Porque la poesía tiene la facultad de moverse de un lugar a otro y porque contiene un mensaje, aparece representada en muchas ocasiones como un envío⁴⁶⁷: *Pind. P.* 2, 67-8 ("Se te envía este canto como mercancía fenicia⁴⁶⁸ sobre el canoso mar"); *Pind. I.* 5, 63

⁴⁶⁶ Esto no quiere decir que el poeta ocasionalmente no se desplace para asistir a las representaciones.

⁴⁶⁷ No queremos abordar el problema de la realidad o la convención del envío, aspecto estrechamente relacionado con el de la llegada (real o ficticia) del poeta y fatalmente condicionado por la interpretación de la tan debatida referencia del "yo poético". Remitimos al estudio llevado a cabo por A. TEDESCHI (1985) 29-54, quien, contrario a la tesis de M.R. LEFKOWITZ, según la cual el "yo" representa siempre en el epinicio al poeta, admite la realidad de la llegada del poeta, del coro y del envío poético según las ocasiones.

⁴⁶⁸ En contra de J. SVENBRO (1984) [1976], p. 148, no vemos que con esta imagen se aluda necesariamente al pago de la composición poética.

("Y envíale también este nuevo himno alado"). En algunos pasajes el poeta actúa como emisor del envío poético: Pind. *O.* 7, 7-8 ("También yo enviando vertido néctar, don de las Musas, a los hombres portadores de premios"); Pind. *O.* 9, 21-5 ("Pero yo, haciendo arder con encendidos cantos la ciudad querida, enviaré por todas partes este mensaje más rápido que un magnífico caballo y que una nave alada"); Pind. *N.* 3, 76-8 ("Salve, amigo. Yo te envío, aunque tarde, esta miel mezclada con blanca leche"); Pind. fr. 124 a, 1-2 ("Trasíbulo, te envío como postre este carro de amables canciones"); Bacch. fr. 20B, 3-5 ("quiero enviar a Alejandro áurea pluma de las Musas y ornato para los banquetes de los días veinte"); Bacch. fr. 20 C, 2-7 ("quiero ... habiendo terminado placentera flor de las Musas para Hierón ... rubios caballos ... y para sus compañeros de banquete enviarla a la bien fundada Etna"); en 5, 9-14 Baquílides se presenta a sí mismo como huésped que desde su isla patria envía la composición ("Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle desde la isla sagrada un huésped a vuestra ilustre ciudad lo envía, insigne servidor de Urania de áurea diadema"). Pero otras veces es el poeta el enviado: Pind. *O.* 13, 49 ("Yo, particular enviado en causa pública (ἴδιος ἐν κοινῷ σταλείς)"), pasaje transicional en que σταλείς hace referencia a un envío marítimo⁴⁶⁹;

⁴⁶⁹ Para los valores de ἴδιος y κοινῷ cf. J. PÉRON (1974), pp. 36-8: por una parte el primero haría referencia a la voluntad independiente del poeta, pero por otra y en virtud del contexto en que aparece la referencia, aludiría a diversos temas: elogio personal del vencedor

Bacch. 12, 4-6 ("Pues a la próspera isla de Egina para mis huéspedes la venerable Victoria me guía").

El poema es un mensaje, un anuncio, una noticia. Entendido como tal lo encontramos con bastante frecuencia en los epinicios: Pind. O. 9, 21-5 ("...enviaré por todas partes este mensaje (ἄγγελίαν) ..."), Pind. P. 2, 3-4, versos en que con total claridad se equiparan canto y noticia ("Vengo a traerte desde la brillante Tebas una melodía, mensaje (ἄγγελίαν) de la cuadriga que conmueve la tierra"). Y es que al canto de victoria le corresponde proclamar el triunfo: por esa razón Píndaro, dirigiéndose a su propia obra recién acabada, le recomienda marchar para anunciar (διαγγέλοισα) "que el vigoroso Piteas, el hijo de Lampón, ganó en los Juegos Nemeos la corona del pancracio" (N. 5, 3-5). El frontispicio del tesoro de himnos que se alza en Delfos (Pind. P. 6, 14-8), es decir, la propia P. 6, anunciará (ἀπαγγελεῖ) la victoria de Jenócrates de Acragante. Puesto que el poema actúa como mensaje, el poeta se constituye también en mensajero o heraldo, es decir, no actúa como particular, sino movido por una instancia superior, en ocasiones divina⁴⁷⁰: Pind. O. 7, 20-1 ("Quiero, como mensajero (ἄγγέλλων), contar para ellos desde el comienzo a partir de Tlepólemo

frente al común que suponen los ejemplos míticos y la alabanza de la ciudad, ἴδιος en representación del presente frente a κοινῶι en representación del pasado común.

⁴⁷⁰ Cf. R. NÜNLIST (1998), p. 82.

la leyenda común correctamente"); Pind. *P.* 9, 1-4 ("Quiero al anunciar ($\acute{\alpha}\gamma\gamma\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omega\nu$) con las Gracias de honda cintura al vencedor de Pitón ..."); Pind. *N.* 6, 57-9 ("Yo vine de buen grado llevando sobre mi espalda doble carga a proclamar como mensajero ($\acute{\alpha}\gamma\gamma\epsilon\lambda\omicron\varsigma$ ")), casi un heraldo⁴⁷¹ (Pind. *N.* 4, 73-5: "Vine como dispuesto heraldo ($\kappa\acute{\alpha}\rho\nu\varsigma$) de los juegos que robustecen músculos para los Teándridas, comprometido en Olimpia, en el Istmo y en Nemea") elegido por las Musas, tal como se indica precisamente fuera de los epinicios, en Pind. *Dith.* 2, 23-5 ("Pero a mí como escogido heraldo de sabias palabras la Musa me alzó para la Hélade de hermosos coros"); Bacch. 13, 230-1 ("las canciones de placenteros versos lo proclamarán ($\kappa\alpha\rho\acute{\upsilon}\xi\omicron\nu\tau\iota$) a todo el pueblo"). En *P.* 4, 277-9 Píndaro actúa de hecho como mensajero al interceder por el exiliado Demófilo ante Arcesilao de Cirene ("Observa y ten en cuenta este dicho de los de Homero: decía que el buen mensajero lleva la mayor honra a cada cosa. También crece la Musa mediante un recto mensaje").

La poesía es vehículo capaz de transportar noticias a los lugares más inaccesibles, al propio reino de los muertos⁴⁷²: si en Pind. *O.* 14, 20-1 es Eco la encargada de llevar el mensaje a tan

⁴⁷¹ Uno de los motivos que ha podido contribuir a la idea del poeta-heraldo es probablemente el hecho de que un epinicio viene a ser la "repetición poética del anuncio del heraldo" (es preceptiva en ambos casos la mención del nombre del vencedor, ciudad y disciplina deportiva): F.J. NISETICH (1975), p. 59; G.W. MOST (1985b), p. 63.

⁴⁷² Sobre este motivo cf. Ch. SEGAL (1985) 199-212.

oscuras mansiones ("Ve ahora, Eco, a la casa de negros muros de Perséfone llevando a su padre glorioso mensaje") y en Pind. *O.* 8, 81-4 tal cometido corresponde a la personificación del mensaje, Angelía, hija de Hermes, en Pind. *N.* 4, 85-8 ("Encuentre mi lengua sonora aquél que habite junto al Aqueronte, donde floreció con las corintias hojas de apio en el certamen del resonante portador del tridente") y en Pind. *P.* 5, 98-103 ("Con suave rocío de grandes virtudes derramadas⁴⁷³ por las corrientes de los cortejos de alguna manera oyen con subterráneo sentir su felicidad y el júbilo común y legítimo de su hijo Arcesilao") el canto no precisa la ayuda de ninguna divinidad para atravesar las puertas del Hades e incluso ser percibido por los embotados sentidos de los muertos. La comunicación con el mundo de abajo se establece en simetría a la que se da con el mundo de arriba⁴⁷⁴.

1.2. Poeta-mediador: profeta, intérprete, suplicante.

La función del poeta como mediador entre dioses y hombres, como transmisor del canto de origen divino a los oídos de los mortales, en su mayor parte ha sido ya tratada en el capítulo dedicado a la relación de la poesía con la divinidad. Allí remitimos limitándonos a considerar ahora algunas referencias aún no estudiadas y que son de interés para el tema que nos ocupa.

⁴⁷³ Para el motivo de la libación del canto presente en este pasaje cf.

L. KURKE (1991), pp. 62-82.

⁴⁷⁴ Cf. Ch. SEGAL (1985), pp. 200 y 205.

Como hemos podido apreciar, al poeta, especialmente al compositor de epinicios, le corresponde informar de unos hechos acontecidos en otro lugar (desplazamiento geográfico, viaje, envío) y generalmente en un tiempo que ya ha pasado; debe dar a conocer a un público amplio asuntos que son de su común interés. Es decir, el poeta difunde y al mismo tiempo fija y consolida definitivamente una información considerada de interés general. En esta labor sobrepasa a través de la palabra poética las barreras espacio-temporales: gracias a su intervención determinadas victorias llegan a ser conocidas en lugares muy distantes y serán recordadas a través de los tiempos. Pero el poeta reclama además para sí la mediación entre el mundo divino y el humano: en Bacch. 9, 1-6 ("Fama persuasiva de los mortales, Gracias de áureas ruelas, ojalá me entreguéis, una vez que el divino portavoz de las Musas de párpados de violeta está bien dispuesto a cantar a Fliunte y a la floreciente llanura de Zeus Nemeo"), al tiempo que se declara portavoz de las Musas, pide a las Gracias la ayuda necesaria para que su palabra sea persuasiva en el mundo de los mortales.

Es probable que con ἑρμανέων (O. 2, 85) aluda Píndaro a los poetas: el tebano dice que posee muchos dardos dentro de su aljaba, flechas que hablan a los entendidos (συνετοῖσιν)⁴⁷⁵, pero se

⁴⁷⁵ "A los iniciados": el término es de uso corriente en el lenguaje de los misterios y designa originariamente a los que han sido iniciados en los ritos. Su empleo en este pasaje remonta con toda probabilidad a una de las dos versiones de una fórmula religiosa de carácter

precisa de intérpretes. Píndaro, como entendido que es, puede recibir y comprender el dardo poético, pero el común de los hombres necesita intérpretes, una explicación mediadora que salve la distancia entre ambos mundos.

Uno de los papeles que más frecuentemente asume el poeta es el de suplicante en favor de la comunidad. Así se presenta Píndaro en *N.* 8, 13-5 ("Como suplicante ... toco las venerables rodillas de Éaco ...") ante Éaco, el héroe de Egina, para pedir por ella, dirige en *I.* 6, 16-8 las súplicas de su cliente a las Moiras y declara en *Dith.* 2, 26 que la Musa lo alzó como suplicante para Tebas, su ciudad natal.

mistérico según la cual se impide a los profanos la asistencia a determinados ritos (cf. A. BERNABÉ (1996), 13-37).

2. MOTIVO Y FUNCIÓN DE LA POESÍA.

2.1. Objetividad y subjetividad como desencadenantes del proceso poético.

Muchas veces alude Píndaro a un lugar, a unos juegos, a una victoria que se le imponen de manera tal, que se ve empujado a celebrarlos mediante el canto. Presenta un hecho objetivo que predispone al poeta para el proceso de creación. Otras veces, sin embargo, parece primar la subjetividad, la voluntad. Ambas tendencias podrían resultarnos contradictorias y mutuamente excluyentes a primera vista, pero un examen más atento de los datos demuestra que en realidad son complementarias.

De Olímpia parte el himno que envuelve las mentes de los poetas (Pind. O. 1, 8-9). En estos dos versos Píndaro alude a un fenómeno de "inspiración": el himno, el canto, se le impone a su artífice, le viene dado desde el lugar, desde el objeto mismo que celebra⁴⁷⁶. La propia percepción del hecho le aboca a la composición poética; para el poeta el proceso comienza con un hecho objetivo externo, valorado y percibido por todos y que reclama por sí mismo el canto que lo celebra.

Por esa razón más adelante (O. 1, 17-9) el poeta se anima a sí mismo en segunda persona del singular a tomar la forminge "si es que de alguna manera la gloria de Pisa y de Ferenico sumió tu mente en los más dulces pensamientos (*φροντίσιν*)". Naturalmente en

⁴⁷⁶ Cf. a propósito de este pasaje F.J. NISSEICH (1975), esp. p. 67.

estas formulaciones hay mucho de artificio, de convención literaria cuya finalidad es la habitual del epinicio, acrecentar la gloria de hazañas y hombres: el poeta presenta el hecho como un logro de tal magnitud que no sólo reclama y exige el canto, sino que también lo inspira⁴⁷⁷.

El lugar concreto como fuente de inspiración, como punto de partida del proceso poético es un motivo relativamente frecuente en la producción pindárica: *O.* 3, 9-10 ("De ella (Olimpia) vienen a los hombres las canciones entregadas por los dioses"), *N.* 1, 1-6 ("Venerable respiro del Alfeo, Ortigia, retoño de la ilustre Siracusa, lecho de Ártemis, hermana de Delos, desde ti parte el himno de dulces versos para componer la gran alabanza de los caballos de pies huracanados en honor de Zeus del Etna"), *Pae.* 18, 1-3 ("En el sagrado recinto de los Tindáridas el bosque cubierto de árboles procura el canto al hombre sabio"). Es innegable el carácter tópico y retórico de estas y de las referencias anteriormente mencionadas: la alusión al lugar de la victoria, a la patria del vencedor, al recinto sagrado de las divinidades locales, ... es prácticamente preceptiva en este tipo de composiciones. Sin embargo, algo hay en las formulaciones pindáricas que apunta hacia una verdad que subyace bajo el tópico: "el bosque procura el canto" (*Pae.* 18, 2-3), "desde ti parte (ὄρμᾶται) el himno" (*N.* 1, 4-5), "vienen a los hombres (νίσουντ' ἐπ' ἀνθρώπους) las canciones" (*O.* 3, 9-10). El canto se presenta con

⁴⁷⁷ En palabras de G.F. GIANOTTI (1975), p. 31, "el nexo victoria-canto se presenta como un elemento objetivo del mundo poético de Píndaro".

entidad propia, como algo ya configurado a partir del lugar de los hechos y ofrecido e impuesto como tal al poeta, que no hace sino recogerlo para entregárselo después a los hombres⁴⁷⁸. Se trata de un fenómeno que presenta ciertas similitudes respecto a la relación poeta-Musa: la diosa entrega el poema a su elegido, quien a su vez lo transmite a los hombres.

El hecho exige el canto de celebración⁴⁷⁹ (N. 3, 6-8: "Cada acción tiene sed de una cosa, la victoria en los juegos ama sobre todo el canto, el más diestro acompañante de coronas y hazañas"), la gloria que procura, la fama, idea expresada con toda plasticidad en la imagen de la corona colocada sobre la cabeza del vencedor (O. 3, 6-7: "Pues las coronas uncidas por encima de los cabellos me obligan a esta deuda de origen divino"). El poeta no puede sustraerse a tal demanda, sino que se ve empujado (N. 1, 7: "El carro de Cromio y Nemea me impulsan a uncir un canto encomiástico por las hazañas victoriosas"), arrastrado por ella (P. 7, 13-6: "Me llevan cinco victorias en el Istmo, una destacada Olímpica de Zeus y

⁴⁷⁸ Conviene recordar en este sentido (cf. más adelante el apartado dedicado al hallazgo poético) la frecuencia de términos relativos al descubrimiento (εὑρεῖν), lo cual demuestra que para Píndaro "el canto, el poema existe" con anterioridad a su propia actuación y la primera tarea del poeta es una búsqueda, su primer logro es el hallazgo: el poeta no crea, sino que descubre algo preexistente.

⁴⁷⁹ Cf. *Sociología de la actividad poética: deuda y apartado* dedicado en este capítulo a la *obligación poética*.

dos de Cirra"). La excelencia de los hombres es por sí misma motivo poético (N. 7, 11-2: "Si uno tiene éxito en su actuar, arroja dulce motivo para las corrientes de las Musas (μελίφρον' αἰτίαν ῥοαῖσι Μοισᾶν")), (Pae. 4, 23-4: "soy conocido también por suministrar motivo poético⁴⁸⁰ (μοῖσαν) en abundancia", pasaje en que el "yo" coral representa a la isla de Ceos). La inmediatez hecho objetivo-canto se hace evidente en I. 6, 62-4 ("Y qué lote de himos sacaron a la luz: riegan con el más hermoso rocío de las Gracias la patria de los Psaliquiadas"), donde la obra hermosa es ya "lote de himnos".

Junto a esta tendencia recién considerada actúa la voluntad, la decisión libre del poeta de cantar lo que merece ser celebrado. Si antes eran lugares y hazañas los desencadenantes del proceso creativo, ahora lo son el θυμός⁴⁸¹ (O. 3, 38-9: "Y en efecto el ánimo me impulsa a decir"), el corazón (Pae. 6, 12-5: "Obedeciendo a mi corazón como un niño a su madre querida vine al santuario de Apolo"), la lengua (Pae. 6, 58-9: "Quiere mi lengua ... dulce flor de miel después de llegar al ancho certamen de Loxias en la fiesta de acogida de los dioses"), el valor que la empuja (O. 13, 11-2: "Tengo

⁴⁸⁰ Respecto a esta traducción cf. comentario (T 187).

⁴⁸¹ También en Alc. 308 (σὲ γὰρ μοι / θυμὸς ὕμνην). s. ACCAME (1964), p. 141, lo cita como ejemplo de la progresiva interiorización de la inspiración poética. Por nuestra parte, teniendo en cuenta sobre todo las muestras pindáricas, pensamos, más que en fases de un proceso, en enfoques diversos.

hermosos versos que decir y recta valentía impulsa mi lengua"). Aún no el "yo", pero sí sus partes: ánimo, corazón, valor, elocuencia.

Si tuviéramos que poner en la balanza las dos tendencias consideradas, se inclinaría sin duda del lado de la primera, de la que hemos llamado "objetiva". Una vez más Píndaro, habitualmente tan consciente de su arte, tan conocedor de técnica y recursos, orgulloso de un saber no aprendido, demuestra su autenticidad poética en ese dejarse llevar por una fuerza que reconoce humildemente superior a su "yo", al que en estos casos ni siquiera nombra. Compositor del poema, artista de palabras dotado de sensibilidad y talento, sabio administrador del flujo poético, pero no su dueño y menos creador suyo. Según la concepción poética pindárica, la poesía es mucho más que mero oficio musical y literario.

Objetividad y subjetividad como desencadenantes del proceso poético son motivos que aparecen en los poemas de Baquílides, pero no llegan a ser tratados por extenso ni en profundidad. En 12, 4-6 el poeta presenta a la victoria -personificada-, un hecho objetivo, como inductora del canto: "pues a la próspera isla de Egina para mis huéspedes la venerable Victoria me guía". En relación con la motivación objetiva está la idea de la obligación, la necesidad de la poesía, un tema del que nos ocuparemos en el siguiente apartado. Pero junto a la "motivación objetiva" encontramos también la expresión de la voluntad del poeta en pasajes como 5, 14-6 ("Quiere (ἔθέλει), vertiendo la voz del pecho, elogiar a Hierón")⁴⁸² y fr. 20 B, 3-5

⁴⁸² M.R. LEFKOWITZ (1969), pp. 50-2, que observa en los versos 6-16

("Quiero (ὄρμαίνω) enviar a Alejandro áurea pluma de las Musas y ornato para los banquetes de los días veinte"). Estos versos suponen un cambio cualitativo respecto a los pindáricos, pues ahora es el "yo", no ya el ánimo, el corazón o la lengua, quien se hace responsable de la decisión y del deseo de cantar.

2.2. Obligación poética⁴⁸³.

Ateniéndonos a las declaraciones de los poetas podemos concluir que el canto de celebración supone para ellos una obligación religiosa, económica y moral. El léxico que emplean es elocuente: *χρῆος*, designación genérica de la deuda, y *χρῆ* aparecen con bastante frecuencia en pasajes relativos a la poesía (Pind. *O.* 1, 100-3; *O.* 3, 6-7; *O.* 6, 27; *O.* 8, 72-5; *O.* 10, 8; *P.* 4, 1; *P.* 8, 32-

ciertas reminiscencias de Hesíodo, *Th.* 81-6 y 96-103, advierte, no obstante, la profunda distancia que separa ya a ambos poetas: mientras que las Musas hesiódicas son las que derraman el dulce néctar sobre los labios del aedo para que de su boca fluya la miel (83-4), Baquílides vierte su propio canto, por más que se declare servidor de Urania y previamente (9-10) haya indicado que "teje el himno con ayuda de las Gracias".

⁴⁸³ En relación con este apartado está el dedicado al canto concebido como deuda (Cf. *Sociología de la actividad poética*). Atendíamos allí a los aspectos socioeconómicos, mientras que ahora nos proponemos tratar los de orden moral. Para la relación de ambas vertientes del motivo del *χρῆος* cf. G.F. GIANOTTI (1975), p. 19.

4; *P.* 9, 103-5; *I.* 3, 7-8; *I.* 8, 16-16a; *Parth.* 2, 37; *Bacch.* 5, 187; 8, 21; 14, 20); igualmente significativos aunque más escasos son *δεῖ* (*Pind. O.* 6, 28), *ἔοικε* (*Pind. I.* 1, 52), *εοῖκώς* (*Pind. I.* 5, 24), *πρέπει*⁴⁸⁴ (*Pind. O.* 2, 46), *γεγωνητέον* (*Pind. O.* 2, 6), *ὀφείλω* (*Pind. O.* 10, 3), *τεθμός* (*Pind. O.* 7, 87-8) y *θέμιτες* (*Pind. O.* 10, 24), denominaciones estas dos últimas del precepto religioso.

Reclaman el pago poético no sólo los dioses y quienes encargan las odas, sino también la propia excelencia de los hechos que el canto celebra. La poesía, la palabra perdurable, es el espejo del actuar humano, que encuentra en ella su exacta correspondencia. La excelencia de dioses, hazañas y hombres merece elogio, divulgación, fama y memoria. Por eso toda acción encomiable provoca una deuda que debe saldar el poeta haciendo manifiesto y perdurable lo que sin su labor quedaría oculto y olvidado, pues "los grandes hechos tienen mucha oscuridad si carecen de himnos" (*Pind. N.* 7, 12-3), "... conviene celebrar a los nobles ... con las más hermosas canciones. Pues sólo esto alcanza honores inmortales, y muere, si se calla, la obra hermosa" (*Pind. fr.* 121) y "hay un dicho de los hombres, que cuando se ha cumplido una hazaña, no la oculten bajo tierra en silencio. Es adecuado el canto divino de versos de alabanza" (*Pind. N.* 9, 6-7). En *P.* 9, 93-6 Píndaro recuerda que no se

⁴⁸⁴ A propósito del uso frecuente de estos verbos (*πρέπει*, *ἔοικε*) resalta N.J. RICHARDSON (1986), p. 387, la importancia que la idea de "propriety" iba a cobrar en la crítica literaria posterior.

debe ocultar, contraviniendo el precepto del Viejo del mar⁴⁸⁵, lo que ha sido objeto de esfuerzo para el bien común: "Aquél dijo que se alabara de todo corazón y en justicia al enemigo que realiza hermosas hazañas". El elogio es un deber objetivo independiente en principio de las relaciones de amistad o enemistad que puedan existir entre el cantor y el homenajeado, una obligación que ha de anteponerse a la envidia: "Hay (χρῆ) que elogiar (αἰνεῖν) en honor a la verdad, apartando la envidia con ambas manos, si alcanza el éxito uno de los mortales" (Bacch. 5, 187-90). La trabazón actuación-canto es tan estrecha que en Pind. I. 6, 62-3 el poeta dice respecto al vencedor y su familia "y qué lote de himnos sacaron a la luz", identificando victoria y oda precisamente por la inmediatez y la necesidad con que ésta sigue a la primera.

2.3. Recompensa de esfuerzos⁴⁸⁶.

Si desde el punto de vista del poeta el canto supone obligación, deuda, a ojos del homenajeado se convierte en recompensa⁴⁸⁷ a sus fatigas. En referencia al propio epinicio emplea Píndaro el

⁴⁸⁵ Para la exigencia de verdad representada por Nereo, cf. M. DETIENNE (1981) [1967], pp. 39-58.

⁴⁸⁶ Como en el apartado anterior, recordamos también ahora que la recompensa está tratada en su vertiente crematística en el capítulo *Sociología de la actividad poética*.

⁴⁸⁷ Para la relación del concepto de la deuda (χρεός) con las imágenes de recompensa (ἀποίνα) en el epinicio pindárico cf. L. KURKE (1991), p. 116.

término *ποινά* en *P.* 1, 58-9 ("Musa, persuádemme a cantar ante Dinómenes la recompensa por la cuadriga"), *ἄποινα* -como *λύτρον* (v. 1)- se identifica con *κῶμος* en *Pind. I.* 8, 1-5, con el objeto del elogio en *Pind. O.* 7, 16, con *ῥῆμος* en *Pind. P.* 2, 13-4 ("A cada rey un poeta diferente le paga con el himno melodioso, recompensa de su virtud") y con *ῥυμῆσαι* en *Pind. I.* 3, 7-8 ("Como recompensa a sus hechos ilustres hay que cantar al noble, hay que ensalzarlo en cortejo con delicados homenajes"). La mención de Mnemósine en *Pind. N.* 7, 14-6 es significativa respecto al tipo de recompensa que procura la poesía: el recuerdo ("De una sola manera conocemos un espejo para las hazañas nobles, que gracias a Mnemósine de brillante diadema se encuentre una recompensa de fatigas (*ἄποινα μόχθων*) en los gloriosos cantos de los versos"). En *Pind. I.* 5, 22-5 elogio y canto se presentan como bienes equiparables a los esfuerzos realizados por el vencedor (*ἀντὶ πόνων*): "Si se ha dirigido por el camino puro de las hazañas otorgadas por los dioses, no escatimes en mezclar el elogio adecuado con el canto en compensación de las fatigas"). El poema en cierta manera es un salario, un pago (*μισθός*) que el homenajeado recibe por su esfuerzo: como "suelo adecuado (*ποτίφορος μισθός*) para los hombres buenos" califica Píndaro su propia tarea en *N.* 7, 63. Aunque en contexto fragmentario también parece apuntar en este sentido la expresión *εὐδοξίας δ' ἐπίχειρα* ("compensación de buena fama", *Pind. Pae.* 14, 31).

La idea de recompensa, de reparación, se expresa también con el término *λυτήριον*⁴⁸⁸: Pind. *P.* 5, 103-7 ("Conviene que en el canto de los jóvenes invoque a Febo de áurea espada, porque trae desde Pitón recompensa de los dispendios ennoblecedora de la victoria, la grata canción"); Pind. *N.* 3, 17-8, ("Saludable remedio (*ἄκος*) de los fatigosos golpes en la profunda llanura de Nemea procura el himno de victoria); Pind. *N.* 4, 1-3 ("La alegría es el mejor médico de los trabajos concluidos: y las canciones, sabias hijas de las Musas, la producen por encantamiento al tocarla"); Pind. *N.* 8, 48-50 ("Me alegro al lanzar un elogio adecuado al hecho, con ensalmos calma también el hombre la fatiga").

2.4. Elogio.

Dado que gran parte de nuestro *corpus* de referencias está constituido por epinicios, no es de extrañar que el elogio sea una de las funciones de la poesía más frecuentemente mencionadas. La alabanza es un deber moral del poeta ante personas y hechos dignos de fama y memoria: merece el encomio el hombre noble (Pind. *N.* 3, 29-30; Pind. fr. 121), quien, ya sea amigo ya enemigo, se esfuerza en aras del bien común (Pind. *P.* 9, 93-6), al igual que lo hace el poeta al

⁴⁸⁸ L. KURKE (1991), pp. 108-10, señala la procedencia del ámbito legal o penal de *ἄποινα*, *ποινή*, *λύτρον* y del adjetivo *λυτήριος*, contexto en el que expresan la idea de reparación o satisfacción. Véase también G.F. GIANOTTI (1975), p. 25, n. 1 y p. 29, n. 83 a propósito del valor originario de *ἄποινα* y la valoración positiva que le asigna Píndaro.

acrecentar su fama y perpetuar su recuerdo; también se debe celebrar al hombre que, habiendo obtenido éxito por su riqueza o en los juegos, sabe no extralimitarse (Pind. *I.* 3, 1-3). Píndaro equipara el éxito en la acción con el elogio poético y considera la unión de ambos lo máspreciado de la vida (ζωᾶς ἄνωτον) (*I.* 5, 12-3), "la más excelsa corona" (*P.* 1, 99-100), pues la alabanza tras el logro constituye "la más alta ganancia" (*I.* 1, 50-1). Efectivamente la poesía garantiza lo que la hazaña por sí misma, por magnífica que sea, no consigue: la fama extendida por todas partes y el recuerdo vencedor de la muerte, dos bienes muypreciados en la sociedad griega arcaica.

El elogio debe ser generoso, como generoso es el esfuerzo del homenajeado. Esta idea aparece en varios pasajes (Pind. *N.* 5, 50-1; *N.* 7, 75-6; *I.* 5, 22-5), de los cuales el más ilustrativo es *I.* 1, 41-6: "Y si pone en la virtud todo su temperamento, con gastos y esfuerzos al mismo tiempo, hay que llevar un magnífico elogio sin talante envidioso a quienes la encuentran. Pues es tarea fácil para el poeta ante trabajos de todas clases diciendo buenas palabras alzar una belleza común". El trabajo del homenajeado es individual, como la labor del poeta, pero los frutos de ambos revierten en la comunidad a la que pertenecen y procuran un bien común, resultado de la entrega y del esfuerzo generoso⁴⁸⁹. Los pasajes

⁴⁸⁹ Sobre la importancia del elogio como elemento constitutivo de la comunidad cf. K. CROTTY (1982), pp. 56 y 61 esp. Por su parte L. KURKE (1991), pp. 15-82, insiste en la importancia del linaje, del

Bacch. 3, 67-9 ("Cualquiera que no se cebe con la envidia ($\phi\theta\acute{o}\nu\omega\iota$) puede hablar bien ($\epsilon\tilde{\upsilon}$ λέγειν) de un hombre amante de los caballos ...") y 5, 187-90 ("Hay que elogiar ($\alpha\tilde{\iota}\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$) en honor a la verdad, apartando la envidia con ambas manos, si alcanza el éxito uno de los mortales) destacan la idea de separar la envidia del elogio. Éste debe sobreponerse a la envidia y al reproche, como señala el poeta de Ceos en 13, 199-209: "Si a uno no le domina la envidia de osada palabra, que elogie con justicia al varón sabio. El reproche de los mortales está sobre todas las obras; pero la verdad ama vencer, y el tiempo domeñador de todo lo bien hecho siempre lo acrecienta; en cambio la lengua de los enemigos, vana, disminuye hasta hacerse invisible".

El elogio poético, que contribuye a aumentar la admiración hacia el celebrado (Pind. P. 10, 55-8), supone para él un honor, un homenaje (Alc. fr. 309⁴⁹⁰: "Pues esto hará imperecedero el honor ($\gamma\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$) de los que por voluntad de los dioses os alcancen";

$\tilde{o}\tilde{i}\tilde{k}\tilde{o}\tilde{s}$, que pervive a lo largo del tiempo. La familia, institución que une pasado, presente y futuro, atesora κλέος mediante la participación exitosa de sus miembros en las hazañas bélicas y pruebas deportivas que el canto celebra. Respecto a la idea pindárica de transcendencia del momento de esplendor, de pervivencia a través del linaje cf. J. PORTULAS (1977), pp. 53-4.

⁴⁹⁰ El verso está totalmente descontextualizado, pero pensamos con W. RÖSLER (1980), p. 75, que no se alude aquí a la fama del poeta.

Pind. *N.* 9, 9-10: "Recordándolo exaltaré al hombre con gloriosos honores (τιμαῖς)"; en Pind. *I.* 1, 14 se alude a la propia *I.* 1 con la expresión "homenaje (γέρας) por la cuadriga". Es muy frecuente el uso del verbo *γεραίρω* en los textos de Baquílides en alusión a la demostración pública y manifiesta del respeto y admiración que una persona o un hecho merecen: "Y la Musa del lugar convoca al dulce resonar de las flautas honrando (γεραίρουσα) con cantos de victoria al querido hijo de Pantida" (2, 11-4); "Y todavía por cuarta vez si alguien inclinara ¿la balanza? de ... la Justicia, honraríamos (ἔγεραίρομεν) al hijo de Dinómenes ..." (4, 11-3)⁴⁹¹; "Y a ti ahora el himno de Urania, soberana del canto y la danza, por la Victoria, hijo de Aristómenes de pies de viento, te honra (γεραίρει) con canciones delante de tu casa" (6, 10-5); "Y honro (γεραίρω) la hospitalidad amante del esplendor" (13, 224-5).

2.5. Fama. Recuerdo.

La fama y el recuerdo son dos de los motivos más hondamente enraizados en la poética griega arcaica. La poesía garantiza la fama y el recuerdo porque es palabra viva, actualizada en cada una de sus representaciones, capaz de atravesar de esa forma siglos y fronteras. Contribuir a la gloria de unos hechos y de quien los llevó a cabo es precisamente el objeto de buena parte de la producción lírica conservada. Pero celebrando a otros también se hace

⁴⁹¹ J.K. FINN (1980), p. 80, llama la atención sobre el uso del mismo verbo aplicado al dios Apolo en v. 3.

célebre el poeta, que necesariamente es consciente de ello⁴⁹², pues conoce y alude a la fama de autores del pasado, valores seguros y firmemente asentados en la tradición literaria. La aparición del nombre del poeta, especialmente en el caso de Alcmán⁴⁹³, viene a ser un sello de autor, una marca de fábrica que acompaña al poema a donde quiera que vaya, la etiqueta de un producto que circula en el mercado literario. Como tantas veces hemos indicado, nuestro *corpus* textual no es homogéneo: también el nombre de Safo aparece en sus composiciones, pero la intención es bien distinta de la de Alcmán. No persigue la de Lesbos triunfar en el mercado de la lírica internacional, de manera que la presencia de su nombre obedece a otras causas y ha de explicarse en el marco del propio grupo poético⁴⁹⁴. Ello no quiere decir que Safo no aspire a la fama y al

⁴⁹² Un claro testimonio de autoconciencia poética (Cf. W. RÖSLER (1980), pp. 81-2, n. 27) es Ibyc. 282 *PMG*, 46-8 ("Y entre ellos también tú, Polícrates, siempre tendrás de belleza fama imperecedera, según mi canto y mi gloria"), versos en los que Íbico señala la relación de dependencia de la fama del tirano respecto a la del canto y a la del poeta que le celebra. Con razón ve aquí G.F. GIANOTTI (1973), p. 410 y (1975), pp. 49-50, un precedente de un motivo habitual en los epinicios pindáricos.

⁴⁹³ Sólo en una ocasión parece aludir este poeta al recuerdo que proporciona el canto: se trata de fr. 175 ("Es posible contribuir al recuerdo (*μνᾶσταιν*) del presente"), un fragmento descontextualizado.

⁴⁹⁴ Cf. W. RÖSLER (1980), p. 73.

recuerdo: por el contrario en ella el motivo de la memoria asociada al canto, de la pervivencia poética, es vivísimo, casi palpable, pero distinto.

De esta breve introducción se desprende que nos disponemos a abordar en un apartado conceptos heterogéneos: aunque coincidan a veces, no son la misma cosa recuerdo y fama. Es ésta noticia que llega, rumor que se extiende, ecos de glorias, asunto, en fin, de oídos y bocas. Pero el otro vuelve a atravesar el corazón con la aguja de la memoria⁴⁹⁵. Ambos son en los textos de nuestros líricos fines igualmente legítimos del canto, no somos quienes para afirmar la primacía de uno de ellos o tachar de trivial al otro: los dos representan necesidades plenamente asumidas por la poesía arcaica. Según el género, según el destinatario, la ocasión, las circunstancias y, por supuesto, el talante de cada poeta, se hará sentir más el uno o la otra.

Comenzaremos por Safo: el canto tiene el poder de evocar -en el sentido pleno del término- dentro del grupo momentos y escenas del pasado compartido, pero además la memoria que procura no perece con el poeta a su muerte, ni sobre la tierra ni en el Hades. Sapph. 55 ("Muerta yacerás y no habrá nunca memoria (*μνημοσύνη*) de ti ni ... después; pues tú no participas de las rosas de Pieria, sino que inadvertida incluso en la morada de Hades errarás aterrada entre

⁴⁹⁵ Interesante en este sentido es el análisis que M. PUELMA (1989), pp. 66-9, hace de *κλέος* y *μνημοσύνη*.

sombras de muertos") muestra esa necesidad de recuerdo tanto en el mundo de los vivos como en el de los muertos. No nos convence la ingeniosa interpretación de A. LUPPINO⁴⁹⁶, que considera que καὶ no tiene valor intensivo ("incluso"), sino copulativo. Se remonta a la antigua explicación etimológica de Ἅιδης, según la cual α- sería privativa y en el segundo elemento aparecería la raíz Fιδ-, de manera que la palabra significaría "invisible". Así resultaría absurdo interpretar "invisible incluso en el reino de lo invisible". Piensa que es una misma imagen estructurada en tres términos sólo formalmente diversos: ἀφάνης ... Ἀΐδα ... ἀμαύρων. No se trataría, por tanto, de una situación privilegiada del poeta en el Hades, sino de su pervivencia en la memoria de los hombres vivos. La interpretación es interesante y está bien construida, sin embargo, creemos que Safo apunta a la pervivencia de la memoria en el Hades y a la distinción incluso allí del que tiene parte en "las rosas de Pieria": la poesía es trascendente para Safo y también lo es la condición de poeta⁴⁹⁷. El Hades que ella imagina para sí misma una vez muerta es muy distinto de ese reino de lo invisible, mundo sin color

⁴⁹⁶ A. LUPPINO (1967) 286-91.

⁴⁹⁷ W. RÜSLER (1980), p. 73, sugiere incluso un paralelo con los misterios de Eleusis.

y de sombras⁴⁹⁸: baste recordar la vitalidad arrolladora⁴⁹⁹ de fr. 95 V, 11-3 ("Me posee un deseo de morir y de ver las riberas cuajadas de loto, cubiertas de rocío del Aqueronte"). Esta interpretación que defendemos la aplicamos también a otro pasaje muy fragmentario: 65, 5-10 ("Safo, ... en Chipre ... efectivamente gran ... a cuantos brillante ... por todas partes gloria (κλέος) ... también a ti hasta el Aqueronte"). La gloria no queda sólo en el mundo de acá, sino que llega al Hades. La aspiración de Safo no es tanto ser recordada ni que lo sean sus poemas (recuerdo objetivo, testimonio, "monumento perenne"), sino que quiere, mediante la poesía, recordar y hacer recordar (recuerdo subjetivo, actualización⁵⁰⁰, memoria viva que se impone al olvido y a la muerte incluso en su propio reino). Fr. 147 ("Diría que alguno ... se acordará de nosotras") está desprovisto de

⁴⁹⁸ El mundo oscuro del olvido, en oposición al luminoso del recuerdo, tal como entiende D. BREMER (1976), p. 230, n. 49, el pasaje recién comentado (Sapph. 55).

⁴⁹⁹ Cf. H. FRÄNKEL (1993) [1962], p. 182; D. BOEDEKER (1984), p. 60, advierte la paradójica visión de este Hades exuberantemente fértil.

⁵⁰⁰ En este sentido B. GENTILI (1989b), p. 118: la memoria "riattualizza in maniera paradigmatica le esperienze comuni e offre la certezza che la vita insieme vissuta esiste, al di là dello spazio e del tempo, come una realtà in assoluto" (previamente en (1966), p. 55).

contexto y presenta una corruptela, de manera que su interpretación es más dudosa.

Para Píndaro los versos son dardos de gloria (Pind. *O.* 2, 89-90), de fama no perecedera tras la muerte (Pind. *P.* 1, 92-4). La fama y el canto están estrechamente relacionados, de manera que la una procura el otro (Pind. *I.* 4, 25-7: "Y ella (*φάμα*) al anunciar en las alturas de Atenas y en los juegos de Sición en honor de Adrasto la victoria de su carro, le concedió tales hojas de cantos de los de entonces") y éste a su vez contribuye a la mayor difusión y duración de la primera.

Píndaro promete a sus clientes la inmortalidad de la fama: el canto, celebración presente de un instante de gloria, apunta hacia el futuro como "principio de alabanzas venideras y garantía fiel de grandes cualidades" (*O.* 11, 3-6). La poesía, don divino administrado por los poetas, no salva al hombre de la muerte, pero sí recobra la memoria de sus actos (Pind. *N.* 6, 29-30), que sin su intervención quedarían en el olvido ("Pues duerme el esplendor antiguo y no guardan memoria los mortales (*ἀμνάμονες δὲ βροτοί*) de lo que no alcanza la excelsa flor de la poesía, uncido a las gloriosas corrientes de palabras", Pind. *I.* 7, 16-9). Si bien el recuerdo es un valor generalmente asociado al canto (Pind. *Pae.* 14, 32-7; Pind. *P.* 5, 46-9; Pind. *N.* 1, 11-2), sólo cobra su significado más profundo cuando se enfrenta a la muerte, tal como hemos visto en Pind. *N.* 6, 29-30 y contemplamos en los pasajes Pind. *I.* 8, 59-62, transición del mito de Aquiles a la actualidad de la composición, ("En efecto les

pareció bien a los inmortales entregar al hombre noble incluso muerto a los cantos de las diosas. También ahora merece esto palabras de alabanza: se apresura el carro de las Musas para celebrar el recuerdo (*μνᾶμα*) de Nicocles, el pugilista") y Pind. 56 M. CANNATA (fr. 128c), 4-5 ("Tres (cantos) acompañaron el sueño (de los hijos) de Calíope como prolongado recuerdo (*μνᾶμα*) para ella de los muertos").

Los recuerdos que Píndaro pretende recobrar con sus canciones son un bien común, hazañas, triunfos manifiestos, conocidos por todos y por todos valorados. Su obra es garantía de pervivencia de la fama de personajes y acciones que la comunidad considera memorables. El recuerdo de la poesía pindárica es de carácter objetivo, más semejante al de la épica que al que pueda aparecer en las composiciones de líricos como Safo. El poeta no se propone rescatar la memoria íntima, los sentimientos del homenajeado, ni los suyos propios, sino la gloria del instante⁵⁰¹, del acto que todos pudieron contemplar, motivo de orgullo para las generaciones venideras. Ese recuerdo objetivo, de interés para la comunidad, resulta especialmente apropiado en la lírica coral, un género

⁵⁰¹ J. PÒRTULAS (1977), pp. 76-7: "La poesia de Píndar és poesia de l'instant que malda per englobar la suma total d'una vida: la tasca del poeta consisteix a reconèixer la continuïtat i la significació del dibuix que trena alts i baixos a través de la incerta grisalla dels dies vulgars, a llegir l'existència sencera sota la llum exaltada dels moments de plenitud".

literario destinado a una celebración en la que está implicada la colectividad⁵⁰².

2.6. Ornato.

La celebración propia del canto está muy próxima a la función de adornar. La poesía es objeto de belleza y como tal embellece cuanto toca: los relatos tradicionales, las leyendas locales que constituyen el material literario de Corina han de ser adornadas (Corinn. 655, 10-3: "y adornando (κοσμεῖσασα) los relatos de los padres, para las muchachas ..., adorné (κόσμησα) muchas veces al Cefiso con relatos").

El canto encomiástico, por cuanto de homenaje, fama, esplendor y belleza supone, constituye un adorno para el homenajeado, una nueva corona que asentar sobre la de la victoria (Pind. O. 11, 11-4: "Que sepas, Hagesidamo, hijo de Arquéstrato, que por tu pugilato voy a entonar (un canto) adorno (κόσμον) de dulce melodía sobre tu corona de áureo olivo"; Pind. O. 1, 100-5: "Pero es preciso que yo le corone al modo hípico con una melodía eolia. Estoy

⁵⁰² Así lo entiende G.F. GIANOTTI (1975), p. 33, quien señala que a diferencia de los elegíacos y de los líricos monódicos, para los que el canto se configura sobre todo con motivos autobiográficos y sentimientos personales, el lírico coral arcaico sigue otro modo de composición; según H. MAEHLER (1963), p. 69, el poeta no habla como individuo, sino como representante, en nombre de la comunidad cultural y festiva.

convencido de que no voy a adornar (δαιδαλωσέμεν) con los gloriosos pliegues de mis himnos a ningún huésped de los de ahora que al mismo tiempo sea conocedor de la belleza y más poderoso"). Píndaro se refiere en ocasiones a la labor del poeta con verbos de significado "adornar": δαιδάλλω (*O.* 1, 105; *Parth.* 2, 32), κοσμεῖν⁵⁰³ (*N.* 6, 45-6), ἔπασκέω (fr. 194). El canto viene a ser la envoltura de belleza adecuada a la hazaña; de ahí las metáforas relativas al vestido: Pind. *I.* 1, 32-3 ("Salve, yo, por mi parte, que visto con el canto a Posidón, al sagrado Istmo y a las riberas del Onquesto, ..."); Pind. *O.* 1, 105 ("adornar con los gloriosos pliegues de mis himnos").

El elogio, el honor poético, es también para Baquilides adorno necesario del celebrado y de su obra: "Al que alcanza el éxito no le adorna (οὐ φέρει κόσμον) el silencio" (3, 94-6); "adornar"

⁵⁰³ Con este verbo y con el sustantivo etimológicamente relacionado, se alude no sólo a la función ornativa, sino también y fundamentalmente al orden interno del discurso y a su congruencia con los hechos que celebra. Cf. C.B. WALSH (1984), pp. 7-9 (aplicado a Homero) y R. NÜNLIST (1998), pp. 90-4. En este sentido conviene mencionar Pind. fr. 347 (Φρυγίας κοσμήτορα μάχας), fragmento de atribución dudosa y en referencia, según la fuente, a Homero, donde a pesar de la descontextualización se advierte la analogía con el orden militar de los ejércitos (cf. R. NÜNLIST (1998), p. 96, y también, a propósito de *Certamen* 338 (ἄνδρῶν ἥρώων κοσμήτορα θεῖον Ὅμηρον), A.L. FORD (1981), p. 167).

(κοσμήσαι) equivale en 12, 7 a "celebrar con cantos" y la composición se identifica con un adorno entregado por las Musas (5, 1-6: "Bienhadado general de los siracusanos que hacen girar los carros, sabrás apreciar correctamente, como ninguno entre los hombres de ahora, (este) adorno, don de las Musas (Μοισᾶν γλυκύδωρον ἄγαλμα) coronadas de violetas"). El adorno que supone el canto es inmortal: "Para Aglao también ahora el esposo de la hermana ha movido a la isleña abeja de voz sonora, para que, accesible, un inmortal ornato de las Musas (ἀθάνατον Μοισᾶν ἄγαλμα) sea gozo común" (10, 9-13).

2.7. Deleite, agrado⁵⁰⁴.

Placer y deleite son, según la concepción poética griega, inherentes al canto. Esta idea tradicional se aprecia fundamentalmente en los adjetivos relativos a la dulzura⁵⁰⁵ y al agrado que se aplican a instrumentos musicales, melodías, palabra poética, etc. Como bien señala o.c. STEINMAYER⁵⁰⁶, el uso de adjetivos del ámbito de lo dulce, lo blando o lo suave en referencia a la poesía es un fenómeno de sinestesia.

⁵⁰⁴ Recogemos aquí algunas referencias aún no consideradas bajo este punto de vista, pero la mayor parte de las alusiones al carácter placentero, amable y dulce del canto se han tratado ya en apartados anteriores.

⁵⁰⁵ Cf. el listado de sus usos en referencia a la poesía en R. NÜNLIST (1998), pp. 303-6.

⁵⁰⁶ o.c. STEINMAYER (1985), pp. 118 y 121.

Baquílides, que atribuye a la poesía la capacidad de relajar y sosegar el ánimo (5, 6-8⁵⁰⁷: "De preocupaciones haciendo descansar tu mente de recta justicia en calma dirige hacia aquí tu pensamiento") hasta provocar el sueño (19, 35-6: "O las Piérides plantaron ... descanso de sus preocupaciones"), se refiere al canto entonado por la victoria con la expresión *ξυνὸν χάρμα* ("gozo común", 10, 12-3).

Incluimos en este apartado un pasaje⁵⁰⁸ (Sapph. 58, 25-6, "Pero yo amo la delicadeza (*ἀβροσύναν*) ... esto y a mí me ha tocado el brillante amor del sol y la belleza (*τὸ κάλον*)") en el que la poetisa declara su preferencia por lo amable, grato y delicado, pero en rigor el epígrafe con que encabezamos estas líneas le viene escaso: ésta es la formulación más radical y nítida del ideal de belleza -convertido en ideal de vida- que conservamos en la lírica griega arcaica.

⁵⁰⁷ M.R. LEFKOWITZ (1969), p. 50, ve en estos versos, que presentan al gobernante hallando descanso en la dulzura de la canción, ecos de Hesíodo, *Th.* 81-6 y 96-103.

⁵⁰⁸ Para la reconstrucción del contexto cf. G. LIBERMAN (1995) 45-6, citado en nuestro comentario (T 9).

2.8. Encantamiento y curación⁵⁰⁹.

La capacidad de hechizar mediante la palabra poética es un poder tradicionalmente atribuido al canto. Sin embargo, prácticamente no es un motivo muy frecuente en los textos que estudiamos. El poeta de la fascinación por antonomasia fue Orfeo y con toda probabilidad a él le dedica Simónides dos de sus pasajes más hermosos: fr. 567 *PMG* ("Y sobre su cabeza volaban aves innumerables y desde el agua oscura saltaban verticales los peces al son del hermoso canto") y 595 *PMG* ("Y no se levantó entonces un soplo de vientos que sacudiera las hojas, que al extenderse impidiera que la voz dulce como la miel se ajustara a los oídos de los mortales"). Se trata de la conocida actuación mágica de la música sobre la naturaleza, algo que sólo puede llevar a cabo aquél que conoce su lenguaje. El motivo es común a ambos fragmentos, pero el segundo de ellos va más allá: no se mueve el viento. Podríamos pensar en un grado más de conmoción, pero los versos siguientes exigen otro enfoque: no se levantó un viento que estorbara el ajustarse de la voz a los oídos de los hombres. No estamos ya ante el tópico de la naturaleza irracional arrebatada por la fuerza del canto, sino más bien ante un acto de comunicación poética absoluta, casi extática, donde se da un perfecto ajuste (*ἄραρεϊν*⁵¹⁰) entre emisor, despojado incluso de sus rasgos

⁵⁰⁹ A propósito de la relación establecida entre canto, curación y magia véase D. STEINER (1986), p. 56, G.A. MACHEMER (1993) 113-41.

⁵¹⁰ A. MANIERI (1990), p. 87, recuerda el uso de este verbo en *Od.* 4,

personales, reducido a una voz enajenada (μελιαδέα γάρυν) y el receptor humano (βροτῶν), igualmente enajenado y reducido a su capacidad de oír (ἀκοᾶισι), sin que ningún ruido obstaculice o modifique la transmisión pura del mensaje.

Píndaro presenta el motivo del encantamiento poético casi siempre en relación con las divinidades. La poesía y la música tienen el poder de hechizar, una facultad que tanto puede orientarse positiva (efectos benéficos de la música de la forminge en *P.* 1, ensalmos curativos de Asclepio en *P.* 3, 51) como negativamente (Celédones y tal vez Sirenas). Píndaro reconoce y menciona estos poderes de la poesía⁵¹¹, pero se muestra cuidadoso a la hora de hacerlos extensivos a su propia obra, es decir, no llega a considerarse a sí mismo "hechicero de palabras", a lo sumo se atreve a apuntar en *P.* 3, 63-7 la posibilidad de persuadir a Quirón merced a sus propios versos ("Y si todavía habitase la cueva el prudente

777 y advierte que la idea de adherencia del sonido al oído es más propia de una sensación táctil que de una sonora, de forma que se produce casi un efecto de sinestesia.

⁵¹¹ Como referencia general al hechizo del canto hemos de recoger también *N.* 4, 1-3 ("La alegría es el mejor médico de los trabajos concluidos. Y las canciones, sabias hijas de las Musas, la producen por encantamiento (θέλξαν) al tocarla"), versos donde aparecen relacionados el poder mágico y el curativo de la palabra poética. G.A. MACHEMER (1993) 113-41 analiza detalladamente el pasaje.

Quirón y mis himnos de dulce voz le pusieran un hechizo (φίλτρον ... τίθεν) en el corazón, le persuadiría para traer también ahora a los hombres nobles un médico de febriles enfermedades, ya se llamase hijo de Leto, ya del padre") y a señalar en *N.* 8, 49 el poder de los ensalmos (ἐπαοιδαί) como calmantes de la fatiga y en *N.* 3, 17-8 (pasaje perteneciente al epinicio dedicado a un vencedor en el pancracio) el del himno de victoria como "saludable remedio (ἄκος ὑγιερὸν) de los fatigosos golpes". Parece, pues, que el poeta tebano asume las capacidades mágicas de la poesía, pero no se hace en ningún momento responsable de ellas.

3. FACTORES QUE INTERVIENEN EN EL PROCESO DE COMPOSICIÓN.

3.1. Hallazgo.

En fr. 91 se enorgullece Alcmán de haber hallado (εὑρε) "los versos y la melodía al oír ... la voz de las perdices"). El feliz encuentro poético se produce al escuchar el canto de las aves. El fragmento, aparte de las dificultades textuales que analizamos en el comentario (T 65), es en sí mismo sencillo: el poeta halla la solución a su problema compositivo al escuchar el canto de las perdices. No se nos dice más, de manera que no creemos que haya elementos suficientes para hablar de imitación⁵¹² ni tampoco de traducción del lenguaje animal al humano⁵¹³, por más que Alc. fr. 140 ("Conozco las melodías de todas las aves") pudiera apoyar esta interpretación, ni siquiera de transposición de leyes humanas al mundo animal⁵¹⁴. El poeta resuelve, como decíamos, su problema de composición, halla los versos y la melodía, al oír ese canto, que de alguna manera activa el resorte del proceso creativo: no hay imitación, ni traducción, sino descubrimiento.

Con los verbos εὐρίσκω (O. 1, 109-12: "Todavía espero celebrar una victoria más dulce con el carro veloz hallando una vía

⁵¹² Defendida por G. LANATA (1963), p. 41, B. GENTILI (1971), 59-67 y (1989b), p. 69, C. COMOTTI (1986) [1977], p. 18.

⁵¹³ Abiertamente en contra de esta idea se muestra B. MARZULLO (1955), p. 76.

⁵¹⁴ F.M. PONTANI (1950), p. 44.

servidora de palabras al llegar a la eminente colina de Crono"; O. 3, 4-6: "Así me asistió la Musa en el hallazgo de una manera nueva y brillante de ajustar la voz que da esplendor a la fiesta a la sandalia doria") y ἔξευρίσκω (P. 1, 60: "Vamos, hallemos un himno grato al rey de Etna") Píndaro no parece aludir a ninguna fase concreta del proceso de composición, sino más bien al feliz encuentro de soluciones artísticas satisfactorias⁵¹⁵. El interés del poeta no se centra en la búsqueda -precisamente en la única ocasión en que se refiere a ella es para señalar el fracaso en el empeño: "Pues están ciegas las mentes de los hombres que sin las del Helicón buscan (ἔρουνῶν) el profundo camino de la poesía" (Pae. 7b, 18-20)-, sino en el hallazgo, como si éste no dependiera exclusivamente de su esfuerzo y afán, sino también de resortes que escapan a su propio control. Píndaro se muestra jubiloso por el encuentro de recursos que se ajustan a sus necesidades expresivas, sabedor de que esa feliz contingencia no es producto directo de su búsqueda: el artista busca, pero no siempre le es dado el hallazgo.

En un pasaje pindárico, O. 10, 84-5, es la propia realidad poética la que busca su camino de expresión: "Y al encuentro de la caña irá (ἀντιᾶξει) la delicada melodía de los cantos que con el tiempo aparecieron junto a la famosa Dirce". Debemos considerar

⁵¹⁵ B. GENTILI (1989b), p. 73, habla de una poética que muestra estrechas analogías con "il *tropare* e *invenire tropos* de la poesia medievale o del *trobar clus*, il *trovare* le figure espressive e musicali della poetica provenzale del XII e del XIII secolo".

estos versos a la luz de la motivación objetiva como desencadenante del proceso: Píndaro concibe en ocasiones la poesía como una realidad que se impone al poeta para encontrar a través de él y de las necesarias mediaciones materiales (voz, instrumentos musicales, etc.) vías de expresión y comunicación. La poesía se concibe como una realidad preexistente a la propia tarea del poeta⁵¹⁶.

3.2. Mímesis.

Al abordar este aspecto de la composición poética debemos tener muy en cuenta lo que supone el haber perdido la música y la danza, que posiblemente serían imitativas del contenido del poema⁵¹⁷. Recordamos también que nuestro estudio se limita al *corpus* textual con que trabajamos, integrado sólo por las que se consideran palabras textuales de los poetas, de modo que no nos ocupamos, por ejemplo, de la supuesta comparación que Simónides habría establecido entre poesía y pintura⁵¹⁸. Tampoco tratamos aquí el fenómeno de la reactualización, a nuestro entender más relacionado con la recuperación por el recuerdo, por la memoria y con la comunicación (dioses - hombres, pasado - presente).

El motivo de la imitación está prácticamente ausente en los textos que estudiamos: solamente se alude a la del llanto de

⁵¹⁶ W.J. VERDENIUS (1987), p. 12 y (1983b), pp. 54-5: el léxico relativo al hallazgo no debe interpretarse en el sentido de creación literaria, sino de descubrimiento de algo preexistente.

⁵¹⁷ Cf. B. GENTILI (1989b), p. 53.

⁵¹⁸ Plu. *de glor. Ath.* 346f.

Euríala por parte de Atenea en la invención de la melodía de la flauta (Pind. *P.* 12)⁵¹⁹, del sonido de las Sirenas al son de las cañas de loto mediante los cantos (Pind. *Parth.* 2, 13-7), de los movimientos del caballo pelasgo y de la perra de Amiclas mediante la danza (Pind. fr. 107 a, 1-5) y tal vez de los del delfín (Pind. fr. 140b, 13-7). Las declaraciones explícitas de los poetas muestran que la mimesis opera sólo en el aspecto coreográfico y musical.

3.3. Originalidad⁵²⁰.

La exigencia de novedad se plantea sobre todo a los poetas corales, obligados a dar al material tradicional una nueva forma musical y poética adaptada a la ocasión⁵²¹. Píndaro, fiel conocedor del pasado literario, pero también infatigable productor en el mercado poético de su tiempo, no puede dejar de valorar la originalidad. El pasaje más ilustrativo de su actitud ante las novedades poéticas es sin duda alguna *N.* 8, 19-22: "Me detengo sobre pies ligeros, tomando aliento antes de decir algo. Pues muchas cosas están dichas de muchas maneras y tras hallarlas nuevas entregarlas a la piedra de toque para prueba es todo un riesgo. Las palabras son un festín para los envidiosos, se ceba siempre con los buenos, no se rivaliza con los malos". El tebano, tan conocedor de la tradición,

⁵¹⁹ B. GENTILI (1989b), p. 68, indica que invención e imitación se configuran aquí como dos aspectos de un mismo proceso compositivo.

⁵²⁰ La mayor parte de las declaraciones de los poetas han sido analizadas ya en el capítulo dedicado a la técnica compositiva.

⁵²¹ H. MAEHLER (1963), p. 63; G.F. GIANOTTI (1992), p. 160.

tan crítico con las obras del pasado y más aún con las del presente, no puede sino mostrarse atemorizado y cauteloso ante la acogida que el público pueda dispensar a las novedades que le presenta: sabe que la historia literaria es larga, que poco o nada hay nuevo y que las cosas han sido dichas ya de muchas formas; contempla con el desprecio del docto la originalidad pretendida, la falseada y la del indocumentado. Todo ese saber opera como una autocensura sobre su propia producción: buscará lo auténticamente novedoso, mas si tiene la fortuna de encontrarlo después de arduo esfuerzo, aún sentirá el temor de exponerlo al juicio de sus contemporáneos⁵²². Esta actitud temerosa -sea realidad o ficción literaria-, próxima a una *captatio benevolentiae* antes de abordar el mito de Áyax, contrasta con otros pasajes en que, altanero, se ufana de la veracidad de sus versiones y de la mayor altura de su vuelo poético, un rasgo de su personalidad literaria que en parte aparece en los versos finales ("se ceba siempre con los buenos, no se rivaliza con los malos"), aplicables al héroe Áyax, pero también al propio Píndaro.

3.4. Límites del decir: *εὐφημία* y *κόρος*.

Aunque estos dos aspectos de la concepción poética han sido abordados casi en su totalidad en apartados dedicados a la relación con la divinidad y a la técnica compositiva, se recogen aquí

⁵²² M.R. LEFKOWITZ (1991), p. 166 (anteriormente en *SIFC* 77 (1984) 5-12 y *Journal of Sport History* II, 2 (1984) 18-24), piensa que el peligro al que alude el poeta no es la crítica de otros por sus innovaciones, sino la envidia por su excelencia.

(enfoque moral, más que estrictamente religioso o técnico) algunas referencias no incluidas en dichos lugares.

De la misma manera que reclama para la obra excelente el canto elogioso, Píndaro prefiere el silencio a la calumnia, a la palabra injuriosa, lesiva no sólo para la divinidad, sino también para los hombres: por eso opta por callar el desdichado destino de Belerofontes (O. 13, 91) y la muerte de Foco (N. 5, 14-8) y se mantiene apartado del "agudo mordisco de la calumnia" (P. 2, 52-3). Frente a la palabra inútil es siempre más valioso el silencio (fr. 180: "No hacer irrumpir ante todos la palabra inútil: son a veces los más fiables los caminos del silencio; y es aguijón de lucha la mejor palabra"), la neutralidad que no provoca rivalidades ni discordias. No siempre la verdad es digna de ser contada, "pues no toda verdad que muestra un rostro preciso es más ventajosa. Y muchas veces callar es para el hombre lo más sabio de pensar" (N. 5, 17-8)⁵²³. El poeta tiene una responsabilidad moral sobre los hechos que relata y en caso de duda opta por el silencio.

La lucha contra el *kópos* se aviene con el sentido de la moderación característico del pensamiento griego tradicional, reflejado en Pind. fr. 35 b: "Los sabios elogiaron especialmente el dicho "nada en exceso"". Y es que sucede a veces que el elogio desmesurado, "la saciedad no acompañada de justicia" en lugar de

⁵²³ A propósito de la preferencia por la adecuación más que por la precisión del discurso y concretamente para este pasaje cf. G.B. WALSH (1984), pp. 40-1.

cumplir el cometido que le corresponde a la poesía encomiástica (ensalzar la gloria de los nobles), contribuye a ocultar las hazañas hermosas de los buenos (Pind. O. 2, 95-8). El exceso en la alabanza desvirtúa el poema y por ende los hechos que celebra, a la par que despierta en el auditorio la desconfianza respecto a su veracidad⁵²⁴. La alteración de la correspondencia y el equilibrio entre el ἔργον y el λόγος redundan en perjuicio de ambos⁵²⁵.

⁵²⁴ Junto con la envidia de hombres y dioses: H. GUNDELT (1935), pp. 68-9.

⁵²⁵ H. GUNDELT (1935), p. 69: "Denn im Wort liegt eine ebenso zerstörende Kraft, wenn es mißgünstig und unwahr, klein und kraftlos oder übertrieben und maßlos, das heißt wenn es seinem Gegenstand nicht ebenbürtig ist".

4. RASGOS ESENCIALES DEL CANTO.

4.1. Poesía - σοφία⁵²⁶.

σοφία y σοφός⁵²⁷ son dos palabras frecuentemente relacionadas con la poesía a lo largo de la obra pindárica. W.J. SLATER recoge en su léxico los siguientes pasajes de a) σοφία y b) σοφός con los valores "arte poética" y "entendido en arte poética"⁵²⁸ respectivamente: a) *O.* 1, 116; *O.* 9, 38; *P.* 1, 12; *P.* 4, 248; *P.* 6, 49; *N.* 7, 23; *I.* 7, 18; *Pae.* 7b, 20; fr. 353; b) *O.* 1, 9; *P.* 3, 113; *P.* 9, 78; *P.* 10, 22; *I.* 1, 45; *I.* 8, 47; *Pae.* 18, 3; fr. 35b. Cabría añadir a este segundo apartado, por su relación con la poesía, *N.* 4, 2 ("Las sabias hijas de las Musas, las canciones"), *I.* 9, 7-8 ("sabios administradores de las Musas") y *Pae.* 6, 52 ("Para los dioses es fácil persuadir de esto a los sabios"), donde probablemente σοφούς representa a los poetas; preferimos suprimir *P.* 9, 78 ("Pero el trabajar pocas cosas de entre muchas es lo que gusta oír a los

⁵²⁶ Remitimos para el estudio de este aspecto de la concepción poética, especialmente de Píndaro, al pormenorizado y profundo análisis de los términos que G.F. GIANOTTI (1975) lleva a cabo en el capítulo "*Sophia e linguaggio tecnico*".

⁵²⁷ A ellas se añade σοφιστής en *I.* 5, 28.

⁵²⁸ Tomamos esta clasificación de SLATER (1969), aunque entendemos, siguiendo a G.F. GIANOTTI (1975), p. 107, que Píndaro nunca usa los términos σοφία o σοφός como indicación técnica de la poesía o del poeta, como denominaciones unívocas de su tarea.

entendidos"), referido más que al poeta al auditorio, y fr. 35 b ("Y también los sabios elogiaron especialmente el dicho "nada en exceso"). En cuanto al apartado a)⁵²⁹ consideramos que O. 9, 38 admite valores más generales que el específicamente poético⁵³⁰ y fr. 353 resulta difícilmente clasificable debido a la falta de contexto. En el caso de σοφία la referencia a la poesía aparece en siete de las veinte ocasiones en que se emplea el vocablo; para σοφός la proporción es más baja: once pasajes sobre un total de treinta y seis llevarían implícito ese significado. Para ambos términos es muy alta la proporción si se tiene en cuenta que "sabiduría" y "sabio" son en principio palabras de significado general⁵³¹.

En los pasajes arriba citados σοφός se aplica por lo general a los poetas -salvo N. 4, 2 e I. 9, 7-8-. También σοφία se

⁵²⁹ Tal vez Pae. 14, 37-40 constituya una referencia a la poesía: cf. nuestro breve estudio de la metáfora de la piedra de toque en el capítulo dedicado a las imágenes del quehacer poético.

⁵³⁰ Naturalmente resulta difícil en ocasiones como ésta trazar la línea divisoria entre un significado y otro, pues el general engloba el particular. Hablaremos de valor específicamente poético sólo cuando queden en segundo plano los otros generales -nunca excluidos, en opinión de G.F. GIANOTTI (1975), p. 105: la σοφία no está identificada en Píndaro con la poesía-.

⁵³¹ Significado que también mantienen en estos pasajes, por más que contextualmente adquieran valores más cercanos al saber poético (Cf. G.F. GIANOTTI, "Sophia e linguaggio tecnico" en G.F. GIANOTTI (1975).

utiliza de esta manera en parte de las referencias (*N.* 7, 23: "Pero engaña la poesía seduciendo con relatos"; *I.* 7, 16-9: "Pues duerme el esplendor antiguo y no guardan memoria los mortales de lo que no alcanza la excelsa flor de la poesía (σοφίας ἄωτον ἄκρον), uncido a las gloriosas corrientes de palabras". Entre esta aplicación general y la particular a las Musas debemos clasificar *Pae.* 7b, 18-20 ("Pues están ciegas las mentes de los hombres que sin las del Helicón buscan el profundo camino de la poesía"). También en relación a las Musas están los pasajes *P.* 6, 47-9 ("lleva con sensatez la riqueza, cosechando juventud ni injusta ni insolente, sino sabiduría en las profundidades de las Piérides") y *P.* 1, 12, donde se menciona al dios Apolo ("También tus flechas encantan con la sabiduría del hijo de Leto y de las Musas de hondo talle las mentes de los dioses"). Las referencias *O.* 1, 116 ("brillante por mi saber entre los griegos por todas partes") y *P.* 4, 248 ("pues voy por delante de muchos otros en sabiduría") aluden al saber poético del propio Píndaro, general en el primer pasaje y más bien técnico en el segundo. Llama la atención el uso del adjetivo βαθύς en relación a la sabiduría poética en dos de las referencias citadas: *Pae.* 7b, 18-20 y *P.* 6, 47-9.

La sabiduría del poeta no consiste, al menos para Píndaro, en una serie de conocimientos aprendidos, de técnicas y recursos propios del oficio, sino que fundamentalmente es un saber innato⁵³² (*O.* 2, 86-8: "Sabio el que por naturaleza conoce muchas

⁵³² Cf. para el posible precedente hesiódico de esta convicción pindárica G. ARRIGHETTI (1987), p. 44, n. 21.

cosas; los que han aprendido como cuervos atolondrados con su palabrería graznen en vano ante el ave sagrada de Zeus") que -no lo olvidemos- tiene, como toda excelencia humana, su causa en la divinidad (P. 1, 41-2). Píndaro no alberga la menor duda respecto a su especial capacitación en este sentido (O. 1, 116: "brillante (πρόφαντον) por mi saber (σοφίαι) entre los griegos por todas partes"; P. 4, 248: "Pues aventajo a muchos otros en sabiduría"). Es el suyo un conocimiento auténtico, innato. La sabiduría no es una cualidad que el hombre pueda desarrollar a su antojo, sino un don que se tiene o no se tiene. La actitud de Píndaro no es tan pretenciosa y altanera como a primera vista pudiera parecer: él no desdeña la técnica poética, que, como hemos señalado previamente⁵³³, es objeto de muchas de sus reflexiones, sino que la valora como algo necesario y añadido al talento natural, al que en modo alguno puede suplir. No son sinceros, no son auténticos los saberes aprendidos, los comprados o los tomados en préstamo en el mercado literario de la época. Es comprensible que Píndaro, si verdaderamente cree -y así parece- en la poesía como algo sagrado, algo que se le impone, que le sobreviene al poeta, clame contra los que considera sus corruptores, sus profanadores, que además compiten con él. Indudablemente se muestra orgulloso, pero no de sí mismo, sino de su talento, un bien que le es dado para administrarlo según sus recursos, pero que ni siquiera le pertenece. No se trata de orgullo individual, personal, sino de legítima defensa de su actitud poética en una sociedad en la que tal

⁵³³ Cf. *Técnica compositiva*.

vez ciertos productos culturales se habían mercantilizado en exceso. Píndaro no renuncia al mercado, sino que pretende mantener dentro de él los criterios de la poética tradicional.

Consideramos para Baquílides -de la misma manera que en el caso de Píndaro- que σοφία y σοφός hacen referencia a la poesía sólo si el contexto así lo indica de modo inequívoco. Es decir, σοφία y σοφός no son por sí mismos términos que designen respectivamente a la poesía y al poeta. Por esta razón dejamos fuera del estudio ciertos pasajes que algunos interpretan como alusiones a la actividad poética⁵³⁴. Aunque descontextualizados, los escasos versos conservados del *Peán* 5, sí parecen apuntar, en virtud de una hermosa metáfora, al saber del poeta: "Uno es sabio a partir de otro antes y ahora. Hallar las puertas de palabras no dichas". El pasaje, ya analizado anteriormente en el apartado dedicado a las citas de otros poetas, es un pequeño tesoro, pues revela un aspecto fundamental y original, por la humildad con que se formula, de la concepción poética de Baquílides: no se nace sabio, es inmensa la deuda para con los otros, lo cual no supone ningún demérito para el trabajo propio. El pensamiento de Baquílides en este aspecto se afirma en clara

⁵³⁴ Así el controvertido y ya comentado pasaje 10, 38-45 y fr. 14 ("Pues la piedra lidia revela el oro, mas la excelencia de los hombres la ponen en evidencia la sabiduría y la verdad todopoderosa"), entendido como referencia al saber del poeta en el aparato crítico de la edición de SNELL-MAEHLER y también por parte de M. CANNATA FERA (1995), pp. 417-8.

confrontación con el de Píndaro: aprendizaje frente a saber innato y, si aceptamos la propuesta textual de Q. CATAUDELLA para fr. 26⁵³⁵, claridad que hace de la poesía algo accesible para todos frente a mensaje oculto, comprensible sólo para los iniciados en la materia.

4.2. Poesía - Verdad.

La necesidad de que la poesía sea verdadera se plantea sobre todo en el género del epinicio, especialmente en los de Píndaro, quien entiende que como poeta está comprometido con la verdad, que el ejercicio de su profesión le obliga a apartarse de la mentira⁵³⁶. Este compromiso moral, esta determinación de alejar toda falsedad de su producción poética se pone de manifiesto en pasajes como *O.* 4, 17-8 ("No mancharé de mentira (ψεύδει) mi palabra"), *O.* 13, 49-52 ("Yo, particular enviado en causa pública, no mentiré acerca de Corinto (οὐ ψεύσομ' ἄμφι Κορίνθῳ) al cantar la inteligencia de sus antepasados ni la guerra de heroicas virtudes"), *N.* 1, 18 ("Abordé la oportunidad de muchos temas sin arrojar mentira (οὐ ψεύδει βάλων)"), fr. 11 (οὐ ψεύδος ἔρίξω: "No rivalizaré en mentira"), fr. 205 ("Principio de gran virtud, Verdad (>Ἀλάθεια) Soberana, no hagas tropezar mi acuerdo contra escabrosa falsedad (ψεύδει)"). La mentira, la falsedad, aparece como una amenaza constante para el poeta, que debe esforzarse para apartarla de sus

⁵³⁵ Q. CATAUDELLA (1975), pp. 123-5. Véase el apartado *Alusiones y citas de otros poetas* en *Sociología de la actividad poética*.

⁵³⁶ A propósito de la exigencia de verdad por parte de Píndaro para sí mismo y para otros poetas véase A.M. KOMORNICKA (1984), p. 200.

composiciones, evitando así faltar al acuerdo establecido con su cliente⁵³⁷. El compromiso con la verdad se relaciona por una parte con la necesaria y exacta correspondencia entre los hechos y el elogio poético (poesía como fiel imagen, espejo de hazañas) y por otra con la moral religiosa pindárica (son falsos los relatos ofensivos para la divinidad)⁵³⁸. Por esta última razón Píndaro se aparta de la versión tradicional del mito de Pélope (*O.* 1, 28-36)⁵³⁹.

Su preocupación por evitar la mentira resulta comprensible a la luz del pasaje recién citado (*O.* 1, 28-36) y de *N.* 7, 22-4: la poesía tiene recursos de naturaleza divina (la Gracia añade dignidad a los relatos) capaces de hacer creíble lo increíble⁵⁴⁰,

⁵³⁷ Cf. en este sentido B. GENTILI (1981), pp. 215-9.

⁵³⁸ L.H. PRATT (1993), pp. 122-3, distingue entre métodos seguidos en las narraciones míticas (nunca se presenta el poeta como testigo) y en el elogio del vencedor (poeta-testigo, motivo para el que remite a G.W. MOST (1985b), pp. 176-7). Considera PRATT (pp. 128-9) que en el caso de narraciones y personajes míticos más que la verdad prima el criterio de adecuación, una idea que también desarrollaron M. PUELMA (1989), pp. 88-9, que ve en esta verdad de la poesía encomiástica un precedente del *πρέπον* de la poética helenística, prefigurado en el *καίρως* pindárico (p. 89, n. 49), y G.B. WALSH (1984), pp. 40-48.

⁵³⁹ Cf. *Sociología de la actividad poética: 1. Alusiones y citas de otros poetas*.

⁵⁴⁰ A.M. KOMORNICKA (1984), p. 201, considera que la seducción falaz se debe exclusivamente al arte del poeta, pues la inspiración, en tanto

de manera que el poeta puede engañar a su auditorio sin que la calidad artística de la composición se resienta en absoluto. El compromiso con la verdad es una exigencia de orden moral: Píndaro censura el proceder de quienes alzan innmerecidas glorias, falseadas famas; él, por su parte, suplica a los dioses que le ayuden a mantenerse en su actitud (N. 8, 32-9: "Y es que ya existía antiguamente la persuasión hostil, compañera de camino de palabras lisonjeras, artera de intenciones, oprobio malhechor que oprime lo resplandeciente y alza podrida gloria de hombres oscuros. Que no tenga yo nunca tal comportamiento, Zeus padre, sino que por caminos llanos lleve la vida, de manera que al morir no deje a mis hijos mala fama. Unos piden oro, otros una llanura sin límites, pero yo pido cubrir con la tierra el cuerpo después de haber agradado a los ciudadanos, elogiando lo elogiable, sembrando censura para los malvados").

El compromiso con la verdad es de tal naturaleza que el poeta se presenta con bastante frecuencia como testigo⁵⁴¹ de los hechos que cuenta: O. 6, 19-21 ("Sin ser pendenciero ni en verdad demasiado orgulloso de la victoria y después de haber hecho un gran juramento llanamente daré para él testimonio"); O. 4, 1-3 ("Tus hijas las Horas, que evolucionan al son de variada forminge, me enviaron como

que don divino ofrecido por las Musas y las Gracias, está forzosamente exenta de toda mentira.

⁵⁴¹ Cf. H. PRATT (1993), pp. 122-3 y G.W. MOST (1985b), pp. 176-7.

testigo de los más excelsos juegos"); *O.* 10, 99-102 ("He elogiado al amable hijo de Arquéstrato, al que vi vencer por la fuerza de su mano junto al altar de Olimpia en aquel tiempo"). Este mismo papel alcanza incluso al coro o a la corego de *Parth.* 2, 38-9: "Vine al coro como fiable testigo de Agasicles y de sus nobles padres por su hospitalidad". La palabra del poeta se atiene a la verdad de tal manera que podría someterse a juramento (*O.* 2, 90-2: "Apuntando hacia Agrigento con espíritu verdadero (ἀλαθεῖ νόωι) diremos una palabra conforme a juramento (ἐνὸρκιον λόγον)").

Pero la prueba más fidedigna de la veracidad del poeta es el paso del tiempo: los días venideros, el futuro, serán testigos de que no mintió con sus versos. A ese testimonio apela Píndaro en los siguientes lugares: *N.* 4, 41-3 ("Yo sé bien que una virtud como la que me dio el Destino soberano el tiempo en su avanzar la llevará a su destinado cumplimiento"); *N.* 7, 67-9 ("Que avance propicio el tiempo restante. Tras conocerlo uno dirá si marchó en el canto diciendo expresiones torcidas").

De lo expuesto hasta ahora se desprende que la preocupación de Píndaro es tanto "decir la verdad" como "evitar la mentira": por supuesto la poesía es verdad y recuerdo por cuanto supone recuperación de hechos acontecidos⁵⁴², pero la actitud pindárica supone además una atenta y constante vigilancia que impida que sus

⁵⁴² Téngase en cuenta que la poesía surge originariamente como instrumento funcional de almacenamiento de información cultural (cf. E.A. HAVELOCK (1996) [1986], p. 105).

versos se manchen de mentiras y falsedades. Hay un solo pasaje donde se manifiesta con toda claridad, explícitamente, la idea de Verdad como concepto opuesto al olvido⁵⁴³: O. 10, 1-6 ("Leedme al vencedor olímpico, al hijo de Arquéstrato, en qué parte de mi mente está escrito; pues se me olvidó que le debía un dulce canto. Musa, pero tú y Verdad, hija de Zeus, con recta mano evitad la falsa censura que agravia al huésped"). El poeta pide a la Musa (hija de la Memoria) y a la Verdad que eviten el falso reproche que pudiera hacersele por haber olvidado el elogio debido a su huésped: ambas divinidades deben aliarse para ayudar al poeta a salvar del olvido un hecho que merece ser recordado.

La palabra ἀλήθεια aparece en cuatro ocasiones en la obra baquilidea en relación con el canto: "Con la verdad de hermosas acciones también alguien cantará el presente de amistad del de lengua de miel, ruiñeñor de Ceos" (3, 96-8); "Hay que elogiar en honor a la verdad, apartando la envidia con ambas manos, si alcanza el éxito uno de los mortales" (5, 187-90); "Con la verdad brilla todo deber" (8, 20-1); "Y con la verdad de los mortales queda el más hermoso, aunque uno muera, juguete de las Musas de hondo talle" (9, 85-7). Se asocia en este último pasaje el motivo de la verdad con el de la inmortalidad del canto: en versos anteriores (82-84) se alude a su

⁵⁴³ La bibliografía sobre este motivo es abundante; nos limitamos aquí a remitir a un clásico en el tema (M. DETIENNE (1981) [1967]), a la extensa nota bibliográfica de D. BREMER (1976), p. 161, n. 144, y al artículo de Th. COLE (1983) 7-28 (esp. pp. 7-8).

pervivencia por tiempo sin fin y a la ascensión -en virtud de la poesía- de la hazaña hermosa a las alturas en que los dioses moran ("Efectivamente la hazaña hermosa que alcanzó los himnos auténticos en lo alto junto a los dioses se halla"). Parece que la verdad es un vínculo con lo divino, un pasaporte a la inmortalidad, entre los dioses y entre los hombres. Sin embargo, la verdad no es suficiente para convencer a los mortales, se necesita también de la apariencia, de la persuasión, la *δόξα* que el poeta pide a las Gracias en 9, 1-2: "Fama persuasiva de los mortales, Gracias de áureas ruelas, ojalá me entreguéis".

4.3. Palabra perdurable, inmortal.

Llegados aquí, hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de diversos apartados la verdad del título que encabeza éste. No queremos reincidir en lo ya dicho, pero sí ubicar el motivo en el lugar que le corresponde en la concepción poética de la lírica griega arcaica: entre los rasgos esenciales del canto⁵⁴⁴. La palabra poética pervive en el tiempo merced a su capacidad de ser repetida, actualizada⁵⁴⁵, incluso una vez desaparecidas las circunstancias que la

⁵⁴⁴ "La ambición de inmortalidad" de los poetas griegos es, según F. LASSERRE (1962), p. 28, la más perspicaz y valiente y la que justifica todas las otras: "la poesía ha sobrevivido porque sus poetas tuvieron la audacia de quererla inmortal; no lo habría sido si ellos no hubiesen incluido esta dimensión en su obra".

⁵⁴⁵ A propósito de este rasgo que hace a la palabra hablada superior a la escrita y de las imágenes con él relacionadas de despertar (Pind.

motivaron. Por eso es perdurable, porque recuerda recuperando y haciendo presente el pasado, del mismo modo que hará en el futuro. Pero también es inmortal porque de los inmortales viene, porque canta sus glorias y las de los hombres por ellos favorecidos. Entendida así, esta poesía tiene su propio mundo (el divino, del que viene y al que vuelve, sin que -paradójicamente- llegue nunca a salir de él) y su propio tiempo (el presente⁵⁴⁶, ése que hace uno el primer logro del fundador de un linaje con el del último descendiente o que funde el ritual de entonces con el actual). Así tuvieron en sus manos los efímeros mortales un pedazo, pero entero, de esencia de dioses, de inmortalidad⁵⁴⁷.

O. 8, 74-5; P. 9, 103-5) la fama o el recuerdo y las del florecer cíclico de la vegetación véase M. SCHMID (1998a), p. 66, n. 32.

⁵⁴⁶ Cf. M. DETIENNE (1981) [1967], p. 66, a propósito del presente absoluto de la palabra mágico-religiosa.

⁵⁴⁷ Para poner coto al exceso, debemos matizar que no cabe afirmar esto en su totalidad ni de todos los autores ni de todos los géneros en que compusieron: como en el caso de las Musas, el motivo viene de la tradición y es convencional, hecho que lo convierte en recurso del que, según lo requiera la ocasión (de modo especial, por ejemplo, en los epinicios), se sirve el poeta dándole mayor o menor intensidad según sea preciso, según su propia habilidad y también según la hondura con que él mismo lo sienta.

III. IMAGEN

Estudiamos en este capítulo los símiles y metáforas que los poetas líricos emplean en referencia a la poesía. Aunque se trata de una práctica antigua⁵⁴⁷, el fenómeno cobra especial importancia en los textos de Píndaro no sólo por la frecuencia, sino también por la intención en el uso. Por su parte Baquílides presenta una considerable cantidad de imágenes alusivas al quehacer poético. Preferimos abordar el análisis de los símiles y metáforas de cada autor por separado, pues consideramos que éste es uno de los aspectos más reveladores de su particular concepción poética, que tal vez no aparecería con la misma nitidez de llevar a cabo un estudio conjunto. Importa en asunto tan delicado como el universo imaginario de cada autor observar con todo detalle el contexto de cada imagen, el léxico que la acompaña, las relaciones de sentido que establece dentro del poema, los valores semánticos que presenta en cada caso.

⁵⁴⁷ El capítulo "L'Art" que J. TAILLARDAT (1965), pp. 427-70, dedica a las imágenes del arte poética en Aristófanes revela hasta qué punto algunas eran ya convencionales y estaban banalizadas en época del comediógrafo.

A. LÍRICOS ANTERIORES A PÍNDARO.

Como decíamos al comienzo, el uso de símiles y metáforas en referencia al canto viene de antiguo, y, efectivamente, aunque son escasos los ejemplos en el resto de nuestro *corpus* textual, contamos con algunos en los poemas de líricos anteriores a Píndaro. Respecto a Alcmán, hemos de conformarnos con algunas pequeñas muestras aisladas, pero nunca desdeñables, de metáforas que encontramos bien representadas en otros poetas. Veremos, por ejemplo, que la imagen de la nave es muy frecuente en los poemas pindáricos: pues bien, Alc. fr. 26, 98 es, como indicamos en el comentario al pasaje (T 52), un probable precedente de la metáfora de la nave de carga (ὄλκας) que Píndaro emplea en *N.* 5, 2 en referencia al poema. La glosa κερκολύρα (fr. 196) ("tejedora / tañedora lira") es testimonio de una imagen tradicional del canto: el tejer. Fr. 271 ("Cantos de alas de miel de las Musas") combina dos metáforas de uso frecuente no sólo en referencia a la poesía, sino también a la palabra grata: la miel y las alas.

El azar de la transmisión nos ha deparado mejor fortuna en el caso de Safo : "pues tú no participas de las rosas de Pieria" dice a la mujer a la que dirige los versos 55, 2-3. La metáfora alude indudablemente al talento poético, a la capacidad de crear belleza⁵⁴⁸. Veremos más adelante, en Píndaro y Baquílides, imágenes florales en

⁵⁴⁸ E. IRWIN (1984), pp. 167-8, señala que al parecer Safo es la primera en usar la rosa como símbolo de la belleza poética.

referencia a la poesía, pero curiosamente ninguna rosa, la flor por excelencia de Afrodita, la diosa que con toda naturalidad pasea por los versos de Safo. Siendo tan fragmentaria la producción sáfica conservada, esta única imagen alusiva al canto es incalculablemente valiosa como testimonio de la vocación poética de Safo, poetisa, según muestran sus composiciones, especialmente vinculada a la diosa Afrodita y partícipe de la belleza que inspiran las Piérides, las hijas de la Memoria. Generosa esta vez la fortuna nos ha obsequiado aun más al transmitir la imagen en su contexto: "Muerta yacerás y no habrá nunca memoria de ti ni ... después; pues tú no participas de las rosas de Pieria, sino que inadvertida incluso en la morada de Hades errarás aterrada entre sombras de muertos". La rosa es aquí símbolo de belleza, que con toda la sensualidad del aroma y los colores, se impone, viva y perenne, puesto que viene de la tierra de las Piérides, al mundo insensible y sin recuerdo de los muertos. Es posible que en 71, 8 se utilice la imagen del rocío en referencia al canto, pero por desgracia el estado fragmentario del pasaje no permite asegurarlo.

B. PÍNDARO

Buena parte del pensamiento pindárico relativo a la tarea poética se expresa a través de imágenes: metáforas, símiles y símbolos que tienen la capacidad de evocar en representaciones concretas y de manera solidaria unidades conceptuales que el lenguaje convencional disgrega, define y separa. Píndaro acude a ellas por necesidad, porque en ellas encuentra la más fiel expresión de su concepción poética. Poesía como "explicación" de la poesía, un lenguaje de la máxima fidelidad descriptiva, pero casi tautológico, intrínsecamente inoperante para la exégesis por cuanto está hecho de la misma materia que el objeto que pretende explicar y, sin embargo, nada hay en los versos del tebano más ilustrativo y esclarecedor respecto a su pensamiento poético que estas imágenes. Al acometer su estudio hemos de vérnoslas con tal paradoja, pero nuestro lenguaje no es poético, sino explicativo, lo cual nos aboca a la traición que Píndaro evitó al optar por el primero⁵⁴⁹. Reconociendo desde el

⁵⁴⁹ En palabras de J. CHEVALIER (1991), pp. 15-6, "un símbolo escapa a toda definición. Es propio de su naturaleza romper los cuadros establecidos y reunir los extremos en una misma visión ... Las palabras serán indispensables para sugerir el sentido, o los sentidos, de un símbolo, pero recordemos siempre que son incapaces de expresarlos en todo su valor. Que el lector no tome, por tanto, nuestras breves fórmulas por cápsulas que encierran en sus estrechos límites todas las dimensiones de un símbolo. Éste se entrega y se

principio lo insalvable del abismo intentaremos no añadir infidelidad sobre infidelidad: a tantos siglos de distancia quizá tendamos a pensar, si no ya en una monosemia de las imágenes, sí en la constancia de su polisemia. No se trata aquí de discutir la universalidad de las representaciones simbólicas, sino de adoptar un método de análisis que nos acerque a las de estos poetas. Nuestras pretensiones son modestas, limitadas a los textos transmitidos y al contexto sociocultural al que pertenecen. La cautela filológica aconseja atender no sólo a la imagen, sino también a los términos que la configuran, al léxico. Ése constituye el primer paso de nuestro estudio. Posteriormente nos ocuparemos de reunir los valores que dichas representaciones sugieren en la obra de cada poeta, para lo cual es necesario tener en cuenta el contexto temático en que aparecen. En aras de la claridad de exposición, pero incurriendo en una taxonomía que en el caso de algunas imágenes resulta artificiosa y arbitraria, las clasificaremos en dos grandes apartados: a) elementos de la naturaleza y b) imágenes que suponen o pueden suponer una actuación humana.

1. Elementos de la naturaleza.

Los elementos de la naturaleza, el agua, el aire, el fuego, representan lo originario, lo previo a toda obra humana, el mundo de las posibilidades, nunca lo creado ni lo poseído por el

escapa; a medida que se aclara se disimula; según dice Georges Gurvitch, los símbolos revelan velando y velan revelando."

poeta, sino el fundamento de su trabajo, el material de que se sirve, la riqueza que administra.

1.1. Agua.

"Lo mejor, el agua" dice Píndaro al comienzo de la primera de sus *Olímpicas*. Sin ser aquí quizá una imagen de la poesía en sentido estricto (a diferencia de las que analizaremos en este capítulo faltan en el pasaje términos que permitan asociarla con ella inequívocamente), no deja de evocar los valores que en tantas ocasiones le asigna el tebano. Indudablemente el líquido elemento goza de su más alta consideración y por ese motivo se convierte con tanta frecuencia en metáfora, símil o símbolo del trabajo poético⁵⁵⁰. Las referencias que se estudiarán a continuación revelan una marcada preferencia por el agua dulce, la fecunda, frente a la salada y estéril agua marina. En este sentido parece apuntar el fragmentario pasaje *Parth.* 2, 76-8 ("ahora no el néctar ... de mi ... estando sediento ... junto a salado (παρ' ἁλμυρόν) vayas"), donde probablemente se establece una oposición entre el néctar pindárico (dulce) y el agua salada que vierten sus rivales⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ El agua, metáfora de tradición antigua aplicada a la poesía (D. AUGER (1987), p. 45 y n. 33, cita los versos 39 y 97 de la *Teogonía* de Hesíodo), es entre los elementos de la naturaleza el más empleado por Píndaro.

⁵⁵¹ Cf. al respecto J. PÉRON (1974), p. 236.

1.1.1. Sustantivos que la designan.

1.1.1.1. Términos.

Atendemos en este apartado solamente a los sustantivos con que se hace referencia al agua, pues verbos como "derramar", "rociar", "regar", "escanciar", etc. presentan otros valores asociados. Los términos más frecuentes son ὕδωρ (*O.* 6, 85; *N.* 4, 4; *N.* 7, 62; *I.* 6, 74) y ῥοά (*N.* 7, 12; *N.* 7, 62; *I.* 7, 19; fr. 334 (a), 3). En una sola ocasión aparecen κύμα (*O.* 10, 10), παγά (*P.* 4, 299), χεῦμα (*P.* 5, 100) y ρόθιον (*Pae.* 6, 129); δρόσος está representado en dos pasajes (*P.* 5, 99 e *I.* 6, 64), además de *O.* 7, 2⁵⁵² y *N.* 7, 79⁵⁵³.

- ὕδωρ.

Aunque ὕδωρ es el término general utilizado para el agua, en los pasajes citados se impone excluir las aguas marinas, pues en *O.* 6, 86 se alude al agua de Tebas, en *N.* 4, 4 al agua caliente que reconforta los músculos cansados del esfuerzo, en *I.* 6, 74 se trata del agua de la fuente Dirce y en *N.* 7, 62, de las corrientes que el poeta de tierra adentro lleva a los eginetas.

- ῥοά.

Con este sustantivo se alude siempre al agua en movimiento, al agua corriente. En las tres ocasiones (*N.* 7, 12; *N.* 7, 62; *I.* 7, 19) en que el contexto es claro y suficiente la palabra

⁵⁵² Analizado más adelante a propósito de la imagen de la copa (ámbito del simposio), como también lo es *N.* 3, 78, que presenta el término ἕρσα.

⁵⁵³ Estudiado a propósito de la imagen de la corona.

aparece en plural y siempre determinada por un genitivo, como si por sí misma sólo designase el fluir.

- κῦμα.

κῦμα es denominación de la ola, del agua "hinchada"⁵⁵⁴.

- παχά.

Este término alude también al agua corriente. En *P.* 4, 299, parece adecuado, siguiendo a *LSJ* (s.v.), optar por el valor "fuente, manantial". Como ῥοά, aparece complementado por un genitivo.

- χεῦμα.

χεῦμα, relacionado etimológicamente con el verbo χέω (derramar), es otro de los términos empleados en referencia al agua en movimiento y, al igual que los anteriores, también presenta un complemento en genitivo en *P.* 5, 100.

- δρόσος.

δρόσος es el rocío, el agua pura bajada del cielo⁵⁵⁵, que en los dos pasajes citados está determinado por un genitivo.

- ῥόθιον.

El término aparece en plural en *Pae.* 6, 129. Con él se designa a las grandes olas que rompen en la playa o contra las rocas.

Un primer acercamiento a las imágenes del agua a través de los términos alusivos a ella revela la preponderancia de las aguas en movimiento sobre las estancadas. En ningún momento aparecen

⁵⁵⁴ Cf. *LSJ*, s.v., donde se pone en relación con el verbo κύω (concebir).

⁵⁵⁵ Cf. D. BOEDEKER (1984), *passim*.

referencias a las de los lagos. Frente a un nombre genérico ὕδωρ encontramos cinco en los que está implicada la noción de movimiento y uno más (δρόσος) con el que se designa el agua pura, el rocío. En todos los pasajes, salvo el textualmente problemático fr. 334, 3, las denominaciones del agua están adjetivadas o determinadas por genitivos.

1.1.1.2. Valores contextuales.

O. 6, 84-7 ("Estinfálide fue la madre de mi madre, la florida Metopa, la que parió a Teba fustigadora de caballos, de cuya amable agua bebo (τᾶς ἑρατεινὸν ὕδωρ / πίομαι) mientras tejo un himno variado para hombres guerreros") sigue a la metáfora de la piedra de afilar y precede a la exhortación a Eneas, el director del coro. El agua que bebe el poeta, que a través de la imagen de los versos precedentes se muestra orgulloso de su capacidad creativa, de la fuerza que le inspira, es la de su patria: se trata del agua asociada a la tierra natal como fuerza inspiradora, como sustento de sus facultades poéticas⁵⁵⁶.

N. 4, 4-5 ("Ni el agua caliente (θερμὸν ὕδωρ) ablanda tanto los miembros como el elogio unido a la forminge") representa el motivo del canto como alivio de fatigas⁵⁵⁷. Se inserta entre el de la alegría tras los trabajos concluidos y el de la pervivencia de los

⁵⁵⁶ N.B. CROWTHER (1979). Para la relación del agua con la mántica y la profecía cf. A. KAMBYLIS (1965) y L. GIL (1967), pp. 60-2.

⁵⁵⁷ Para la relación música - magia - medicina presente en el pasaje (N. 4, 1-8) cf. G.A. MACHEMER (1993).

hechos a través de las palabras. No es ésta el agua de ríos y fuentes, sino, por así decirlo, un "agua doméstica" aplicada como calmante a los músculos fatigados del esfuerzo. Podríamos considerar que el símil del agua está aquí al servicio de la imagen "cantolentivo, medicina".

N. 7, 61-3 ("Soy huésped. Lejos del sombrío reproche, como si llevara corrientes de agua (ὕδατος ... ῥοάς) a un hombre amigo, elogiaré su gloria auténtica") supone una manifestación del "código deontológico" del poeta ante el auditorio de Egina. "Llevar corrientes de agua" (ὕδατος ῥοάς) se compara al elogio de la gloria auténtica que escapa del reproche sombrío. El poeta se hace a sí mismo portador de agua viva, de un bien que anula el daño que pueda causar la maledicencia mezquina y oscura. Opuestas a ella, estas corrientes adquieren el valor de lo claro y poderoso.

I. 6, 74-5 ("Les daré a beber el agua sagrada de Dirce (πίσω σφε Δίρκας ἄγνόν ὕ- / δωρ) que las hijas de hondo talle de Mnemósine de áureo peplo hicieron brotar (ἀνέτει- / λαν) junto a las bien construidas puertas de Cadmo") pone fin a un poema en el que abundan las imágenes relacionadas con el agua y con el acto de derramar un líquido. Nuevamente es el agua tebana, concretamente de la fuente Dirce, la que el poeta lleva al vencedor y a su familia. Agua sagrada merced a la actuación de las Musas, que brota de la tierra y el poeta ofrece a los hombres, idea esta última también representada en P. 9, 103-4 ("Pero mientras apago la sed de cantos (ἄοιδᾶν / δίψαν ἀκείόμενον) ..."). La mención de las diosas a través

de su madre no es en vano: Mnemósine representa la memoria y el agua que Píndaro da a beber a su cliente salva del olvido, tan opuesta es a la de la laguna Estigia.

Pae. 6, 127-31 ("Por eso no te llevaremos a dormir ayuna de peanes (παιήνων / ἄδορπον εὐνάξομεν), sino que tras recibir oleadas de canciones (ᾠοιδᾶν / ῥόθια δεκομένα) nos referirás de dónde tomaste el divino gobierno de las naves y la virtud de la justicia para con los extranjeros") presenta a la par que un agua nutritiva⁵⁵⁸, su fuerza desatada que rompe estrepitosamente contra la tierra. Al dinamismo y la magnitud que vemos perfilados en otros pasajes se añade aquí el valor de la sonoridad. La imagen resulta especialmente adecuada en una composición dirigida a los habitantes de la isla de Egina, tan acostumbrados, como isleños, a los embates del mar.

O. 10, 9-12 ("Ahora, cómo va a sumergir la ola con su corriente (κύμα ῥέον) al canto rodante (ψᾶφον ἔλισσομέναν), cómo vamos a saldar el rumor común para gratitud del amigo") se encuadra en el motivo del retraso en la composición poética. La ola es símbolo de energía y fuerza en movimiento, la de la poesía que se impone a la pequeñez de los rumores acerca de la deuda contraída (el ψᾶφος⁵⁵⁹, las

⁵⁵⁸ Imagen motivada probablemente por la fiesta de las Teoxenias, con sus rituales ofrendas de comida a los dioses, en que se enmarcaría la representación del peán (cf. S.L. RADT (1958), pp. 175-6).

⁵⁵⁹ J. PÉRON (1974), p. 241, señala el doble valor comercial (instrumento de cálculo) y judicial (empleado para votar) del término.

piedrecillas utilizadas para el cálculo pueden simbolizarla) que censuran al poeta la tardanza. El elogio poético anega toda palabra mezquina y adversa. La ola es fuerza, magnitud, movimiento, agua que anega al canto inerte, pequeño e inmóvil.

P. 4, 298-9 ("Y te podría contar, Arcesilao, qué manantial de versos inmortales (παγὰν ἄμβροσίων ἑπέων) halló hace poco en Tebas siendo mi huésped") sirve de cierre a la composición y a la intercesión de Píndaro en favor de Demófilo. En la patria del poeta volvemos a encontrar la fuente (παγὰν), el agua que brota de la tierra, manantial de versos inmortales (ἄμβροσίων ἑπέων). La imagen del agua aparece asociada a la inmortalidad, el manantial a la patria de Píndaro.

N. 7, 11-2 ("Si uno tiene éxito en su actuar, arroja dulce motivo para las corrientes de las Musas (ῥοαῖσι Μοισᾶν)") inicia una serie de imágenes: la oscuridad que aqueja a las hazañas no cantadas, el espejo del canto. En ese contexto (v. 15) se nombra también a la madre de las Musas, Mnemósine, diosa de la memoria.

I. 7, 16-9 ("Pues duerme el esplendor antiguo y no guardan memoria los mortales (ἀμνάμονες δὲ βροτοί) de lo que no alcanza la excelsa flor de la poesía, uncida a las gloriosas corrientes de versos (ὅτι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον / κλυταῖς ἑπέων ῥοαῖσιν ἐξίκεται ζυγόν)") supone una transición del catálogo de las glorias pasadas de Tebas a la celebración de la presente victoria. Las corrientes de palabras aparecen aquí como fuerza motriz del carro

poético⁵⁶⁰ al que se alude con el participio ζυγέιν. Otra vez podemos constatar la asociación del agua (como representación de la poesía) a la memoria.

Fr. 334(a), 3-4 presenta un texto dudoso, pero en cualquier caso aparece la palabra ῥοαί en relación con la /-s Musa /-s y el suelo (πεδόθεν): corrientes poéticas que brotan de la tierra gracias a la intervención de las diosas, tal como hemos comentado anteriormente respecto al pasaje I. 6, 74-5.

P. 5, 98-103 ("Con suave rocío (δρόσῳι μαλθακάι) de grandes virtudes salpicadas por las oleadas de los cortejos (ῥανθεισῶν κόμων ὑπὸ χεύμασιν) de alguna manera oyen con subterráneo sentir su felicidad y el júbilo común y legítimo de su hijo Arcesilao") es una referencia de carácter transicional en la que volvemos a encontrar la imagen del agua como elemento dinámico (χεύμασιν) capaz de comunicar el mundo de los vivos (la superficie) con el de los muertos (lo subterráneo): su carácter fluido le permite atravesar las barreras de lo sólido filtrándose por sus poros⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Carro de las Musas en el que piensa J. PÉRON (1974), pp. 238-9.

⁵⁶¹ L. KURKE (1991), p. 69, n. 26, señala que tal vez Píndaro sugiera en este pasaje mediante χεῦμα la palabra etimológicamente relacionada ροαί, que designa casi exclusivamente las libaciones funerarias (cf. LSJ ροή). A propósito del motivo de la libación, del culto a los antepasados en el lugar de su enterramiento y de la conexión con los vivos mediante las aguas immortalizadoras del canto cf. Ch. SEGAL (1985), pp. 206-9. La reflexión de D. BOEDEKER (1984), pp. 96-7,

En el pasaje recién comentado *δρόσος*, el rocío, calificado con el adjetivo *μαλθακός*, aparece asociado a la virtud, a la excelencia humana, es el agua pura que salpica a los hombres objeto de la máxima alabanza. De la misma manera sucede en *I. 6*, 62-4 ("Y qué lote de himnos sacaron a la luz: riegan con el más hermoso rocío de las Gracias (*Χαρίτων / ἄρδοντι καλλίσται δρόσωι*) la patria de los Psaliquíadas")⁵⁶², una referencia encuadrada en el elogio de la familia del vencedor y perteneciente a una composición, la *Ístmica 6*, en la que abundan las imágenes relacionadas con el agua⁵⁶³.

A modo de recapitulación podemos decir que las imágenes en que aparecen implicados sustantivos que designan el agua se dan

respecto a la idoneidad de una imagen que sugiere la idea de refrescar y nutrir a los muertos, presentados frecuentemente como sedientos (cf. también D. STEINER (1986), p. 129) así como el valor vivificante del rocío, que tanto destaca BOEDEKER en su libro y la expresión *ἀκούοντι που χθονίαι φρενί* nos llevan a pensar que aquí esa humedad filtrada no sólo trae la noticia, sino que da vida, capacidad para percibir a los que están muertos.

⁵⁶² Contrariamente a F. DORNSEIFF (1921), p. 61 y a J.H. WASZINK (1974), p. 8, no vemos razón para pensar que el rocío al que aquí se alude sea la miel, de procedencia, según el pensamiento antiguo, también celeste.

⁵⁶³ Para el valor simultáneamente vivificante y de libación del agua en este pasaje cf. L. KURKE (1991), p. 80.

fundamentalmente en los epinicios, con sólo dos referencias fuera de ellos. El contexto es siempre, salvo en el citado caso de *O.* 1, 1, suficientemente explícito (adjetivos y genitivos que acompañan al sustantivo) para determinar que efectivamente se trata de una referencia al quehacer poético. Con cierta frecuencia las imágenes del agua aparecen en relación con otros símiles y metáforas alusivos a la poesía.

El agua se nos presenta como elemento primigenio previo a toda actuación del hombre: el poeta no la modifica, simplemente la bebe y da a beber, la administra a lo sumo. Así el agua representa la inspiración⁵⁶⁴ (especialmente en el caso de manantiales y fuentes que brotan en la tierra patria). La fuerza y dinamismo que se pone de relieve en la mayoría de las referencias la hace opuesta a las aguas inmóviles, estancadas, a los lagos de quietud y muerte⁵⁶⁵. Ésta es agua de vida, agua que confiere la inmortalidad⁵⁶⁶, agua sagrada de las Musas y la Memoria. Su constante fluir es símbolo de permanencia y

⁵⁶⁴ Para el motivo del beber de fuentes sagradas como medio de inspiración cf. A. KAMBYLIS (1965), pp. 66-8, 98-102, 110-23, L. GIL (1967), pp. 160-2 y N.B. CROWTHER (1979), pp. 1-5.

⁵⁶⁵ Es el agua viva, corriente, la que se utiliza en el culto, la que se venera y a la que se atribuyen propiedades prodigiosas ("Wundereigenschaften"): A. KAMBYLIS (1965), pp. 24-5, n. 32: "Das belebende muß selbst notwendig etwas Lebendes sein".

⁵⁶⁶ Para el agua como símbolo de inmortalidad véase A. KAMBYLIS (1965), p. 24.

vida: agua en movimiento, poesía en el tiempo, siempre viva a través de los siglos sin alterar su mensaje primero. Su fuerza arrolladora le asegura la victoria sobre los escollos sólidos que pudiera encontrar a su paso (falsos rumores y reproches). Clara y transparente ofrece la imagen verdadera de las cosas. Como líquido puede el agua filtrarse a través de la tierra comunicando así el mundo de arriba con el de abajo hasta hacer llegar a los embotados oídos de las sombras del Hades noticias de hazañas y victorias de los que aún disfrutaban la luz del sol. Representada casi siempre en forma de corriente, de fuente, de ola, es la de Píndaro un agua apegada a la tierra: sólo en el caso del rocío cabría pensar en el agua celeste⁵⁶⁷.

1.1.2. Verbos relacionados.

En relación con el agua está la frecuente aparición de imágenes en las que se hace alusión al acto de derramar, de libar, esparcir ... un líquido⁵⁶⁸. En estos casos a los valores ya apuntados para el agua se suman las connotaciones propias de la acción verbal.

⁵⁶⁷ Para una reflexión breve, pero valiosa y certera sobre las imágenes del agua en referencia a la poesía en Píndaro véase G.F. GIANOTTI (1975), pp. 110-3.

⁵⁶⁸ No se recogen en este apartado las referencias precisas a otros líquidos distintos del agua, pero sí se estudian las no específicas.

1.1.2.1. Términos.

- *χέω* y sus compuestos *καταχέω* y *προχέω*.

El verbo simple, de significado "verter", aparece en *I.* 1, 4, en *I.* 8, 58 y en *Pae.* 7, 9. *καταχέω* presenta el valor "verter sobre" en *P.* 1, 8 y *προχέω* "verter hacia delante", tal como se muestra en *P.* 10, 56.

- *ῥαίνω*.

Este verbo, de significado "salpicar, rociar", se encuentra documentado en los siguientes pasajes en referencia a la poesía: *P.* 5, 100; *P.* 8, 57 e *I.* 6, 21.

- *ἄρδω*.

El término aparece en dos pasajes: *I.* 6, 64 y fr. 6b (f), 1. Significa "regar".

- *ἐπιστάζω*.

Con valor "destilar, gotear", aparece en una sola ocasión: *I.* 4, 72-72b

- *ἀναπάσσω*.

Lo encontramos en un solo pasaje: *O.* 10, 94. Tiene el significado "rociar, esparcir, salpicar sobre".

- *λείβω*.

Si bien el término tiene un valor "verter, derramar", su uso habitual en contextos religiosos le confiere el significado "hacer una libación". Lo encontramos en *P.* 12, 10.

Al contrastar los significados de cada uno de los verbos se observa que el de valor más general es *χέω*, mientras que los otros

presentan acepciones semánticas más concretas: ῥαίνω y ἀναπάσσω se reservan para "salpicar, rociar"; ἄρδω para "dar agua", ya sea a la tierra ("regar"), ya a los animales; ἐπιστάζω indica el vertido gota a gota y finalmente λείβω comporta connotaciones religiosas. Píndaro cuenta con un amplio repertorio léxico. Tal variedad y precisión en su uso obedece a causas que intentaremos desentrañar a la luz del contexto de cada uno de los pasajes mencionados.

1.1.2.2. Valores contextuales.

I. 1, 1-4 ("Madre mía, Tebas de áureo escudo, pondré tu asunto por encima de mi compromiso. No me guarde rencor la rocosa Delos, en la que estoy embebido (κέχυμαι)") presenta una metáfora que en nuestra lengua es de uso común e incluso podría pasar inadvertida: se trata del poeta absorto, dedicado por completo a su actividad, pero también de la tarea de "verter canto"⁵⁶⁹.

P. 1, 6-8 ("Duerme sobre el cetro el águila de Zeus dejando caer a ambos lados las rápidas alas, la primera de las aves, y sobre su corvo rostro una nube de negra faz, dulce cierre de los párpados derramaste (κατέχευας)") pertenece al brillante proemio de la primera de las *Píticas*. Aunque la "nube de negra faz" representa al sueño, al ser el sujeto la forminge, el verbo podría aludir no sólo al vertido del sueño, sino también al de las notas musicales. καταχέω sugiere la idea de continuidad, de suave avance sin brusquedades ni rupturas.

⁵⁶⁹ Cf. G.A. PRIVITERA (1982), p. 139 y R. NÜNLIST (1998), p. 190.

P. 10, 55-8 ("Espero que, cuando los efirios viertan (προχεόντων) a ambos lados del Peneo mi dulce voz, con los cantos por las coronas hagan aún más admirable a Hipocles entre los de su edad y los mayores") es un pasaje que sirve de transición al elogio del vencedor y se sitúa inmediatamente después de otras dos imágenes referentes a la poesía (echar el ancla y el revoloteo de la abeja). La voz del poeta, su composición, es el líquido que los efirios vierten a ambos lados del río, como si a la corriente del agua incorporasen la pequeña contribución pindárica. Vuelve a observarse en esta imagen la continuidad, el suave deslizamiento propio de los fluidos.

I. 8, 58 ("y derramaron por encima (ἐπὶ ... ἔχεαν) el treno de muchas voces") pertenece a una referencia de transición del mito a la actualidad: Las Musas del Helicón no abandonaron al héroe Aquiles una vez muerto, sino que junto a la pira y al túmulo vertieron su canto fúnebre. En esta ocasión, aparte de los valores de continuidad y suave deslizamiento propios del verbo, el término se carga de otras connotaciones derivadas del contexto en que aparece: libación ritual al héroe muerto.

El contexto de *Pae.* 7, 9 ("derramando gota (χέων ῥαυά[μιγ]χα)") es tan dudoso y fragmentario que no nos permite llegar a ninguna conclusión. Sólo podemos asegurar que se trata de la imagen del agua como representación de la poesía y de la música, pues en v. 10 aparecen las Gracias y en v. 11 se menciona a la "dulce flauta".

P. 5, 98-103 ("Con suave rocío de grandes virtudes salpicadas (ῥανθεισῶν) por las corrientes de los cortejos de alguna manera oyen con subterráneo sentir su felicidad y el júbilo común y legítimo de su hijo Arcesilao"), pasaje ya comentado en el apartado anterior a propósito de δρόσωι y de χεύμασιν, presenta el canto como agua pura asperjada sobre la excelencia de los hombres, agua que cubre de gloria los hechos y a quienes la merecen y pone en comunicación pasado y presente, el mundo de los vivos y el de los muertos.

P. 8, 56-7 ("Alegrándome también yo a Alcmeón arrojo coronas y rocío (ῥαίνω) con un himno") sirve de cierre al relato mítico. Arrojar coronas y rociar con un himno son manifestaciones con las que se honra al héroe local. El verbo asume valores semejantes a los señalados en el ejemplo anterior⁵⁷⁰.

I. 6, 19-21 ("Y digo que rociaros (ῥαινέμεν) de elogios a vosotros, Eácidas de áureos carros, es para mí el precepto más seguro al acercarme a esta isla") constituye desde el punto de vista de la estructura una transición al relato mítico. Como en el pasaje comentado anteriormente (P. 8, 56-7), el verbo construye con un complemento directo (los Eácidas, objeto del rociado), y un instrumental (los elogios). Se trata de nuevo del agua como cobertura limpia y pura de gloria y alabanza.

⁵⁷⁰ Como en el caso de I. 6, 64 también aquí estamos en desacuerdo con F. DORNSEIFF (1921), p. 61 y con J.H. WASZINK (1974), p. 8, que piensan en una referencia a la miel como imagen de la poesía.

I. 6, 62-4 ("Y qué lote de himnos sacaron a la luz: riegan (ἄρδοντι) con el más hermoso rocío de las Gracias la patria de los Psaliquíadas"), pasaje ya citado en el apartado anterior a propósito de δρόσος, reúne y armoniza dos términos que en principio resultan contradictorios: el riego y el rocío. Si el último sugiere la fragmentación del agua en pequeñas y cristalinas gotas, el primero representa su abundante y fecundadora continuidad. La unión de estos contrarios no hace sino ilustrar la declaración de v. 62 ("Y qué lote de himnos sacaron a la luz"): el rocío de las Gracias, la poesía que celebra las hazañas de esos hombres, es tan abundante que se podría regar con ella la isla entera de Egina.

En fr. 6b (f), 1 ("riegan (ἄρδοντ' ἀοιδαῖς) con cantos"), pasaje probablemente perteneciente a las *Istmicas* presenta un contexto totalmente impreciso.

O. 10, 93-4 ("Pero sobre ti derrama (ἀναπάσσει) gracia la lira de agradable voz y la dulce flauta") sigue a la alusión al breve placer que obtiene quien tras las victorias llega al Hades sin recibir los oportunos cantos. Vemos aquí, como en los pasajes en los que aparece el verbo ῥαίνω, que el agua que rocían los instrumentos propios del canto encomiástico es cobertura de inmortalidad y gloria para el celebrado.

P. 12, 9-12 ("Con penoso esfuerzo lo oyó Perseo derramarse (λειβόμενον) sobre las cabezas virginales e inaccesibles de las serpientes, cuando gritó por tercera vez al llevar una parte de las hermanas, fatalidad para la marina Sérifos y su pueblo") es

una referencia enmarcada en el mito de Perseo y las Gorgonas, concretamente en la invención de la melodía de la flauta por parte de Atenea⁵⁷¹. El uso del participio *λειβόμενον* -en referencia al llanto de las Gorgonas, elemento que la diosa "entrelaza" para inventar el son del aulós- resulta especialmente adecuado en esta ocasión, pues se trata de una melodía originariamente -al menos en la leyenda- luctuosa, que, como la libación, forma parte de las honras tradicionalmente dedicadas a los muertos.

I. 4, 72-72b ("Con Orseas lo celebraré destilando placentero homenaje (*τερπνὰν ἑπιστάζων χάριν*)") pone fin a la composición. El verbo designa el acto de verter gota a gota: quizá pudiera considerarse imagen alusiva al lento y esforzado trabajo de composición en el que se selecciona sólo lo mejor.

Poco cabe añadir a los valores estudiados en el apartado anterior (sustantivos) de las imágenes pindáricas del agua. Sin embargo, sí puede decirse que el uso de estos verbos demuestra un interés focalizado en ciertos aspectos: continuidad, fluidez, libación, riego y rociado. El fluir es la imagen perfecta que reúne el cambio y la constancia: siempre el agua, siempre el movimiento, pero nunca la misma agua. Por eso es símbolo de inmortalidad. A diferencia de la piedra, casi eterna por su dureza, por su resistencia a la erosión y al tiempo, el fluir del agua resulta para Píndaro imagen predilecta de la pervivencia poética porque incorpora el movimiento, el tiempo, no ya enemigo, sino aliado. El

⁵⁷¹ Véase nuestro comentario al pasaje (T 160).

deslizamiento suave, continuo, sin brusquedades, es una de las características más apreciadas por su similitud con el discurrir de la música. Ya antes habíamos visto que el fluir vertical del agua pone en comunicación el mundo de vivos y muertos: ahora, en pasajes como *P.* 12, 9-12 e *I.* 8, 58 termina de perfilarse la imagen del canto como libación⁵⁷². El riego de los campos es símbolo de fecundación, de fertilización. El consistente en el rociado, en el asperjado de las superficies, más bien sugiere la purificación ritual, la limpia capa de gloria que cubre la excelencia de hombres y hazañas.

1.2. Fuego. Luz.

Estudiamos en un mismo apartado las imágenes de la luz y del fuego en razón de los puntos comunes que presentan: claridad, brillo, resplandor, calor.

1.2.1. Términos.

φῶς (*O.* 4, 10; *P.* 3, 75; *N.* 4, 38) es el sustantivo de valor general empleado para la luz. Con un espectro semántico más restringido encontramos los términos *ἄκτις* (*I.* 4, 42), que designa el rayo, *αὐγή* (*N.* 4, 83), la luz, el brillo, el resplandor, el relámpago, y *σέλας* (*Pae.* 18, 5), el destello, el brillo, la llama, el relámpago, palabras todas ellas de significados muy próximos entre sí y especialmente frecuentes en usos metafóricos. *πυρρός* (*I.* 4, 43) es la antorcha.

⁵⁷² Nuevamente remitimos a L. KURKE (1991), pp. 61-82, para esta idea del canto como libación ofrecida especialmente a los antepasados del vencedor en los epinicios pindáricos.

En cuanto a los verbos, el más empleado es *φλέγω* ("arder, resplandecer, hacer arder") (*I.* 7, 23; *Pae.* 18, 4). Su compuesto *ἐπιφλέγω* aparece en *O.* 9, 22. En una sola ocasión se utiliza *ἄπτω* (*I.* 4, 43), que además del valor "encender" conserva ciertos ecos del más general "alcanzar, tocar".

En lo que a los sustantivos se refiere observamos un mayor énfasis en el aspecto luminoso, mientras que en el caso de los verbos la noción térmica está siempre presente.

1.2.2. Valores contextuales.

I. 4, 40-6 ("Pues si alguien dice algo bien, eso, provisto de voz, avanza inmortal y el rayo inextinguible de hermosas hazañas (*ἐργμάτων ἀκτὶς καλῶν ἄσβεστος*) va siempre sobre la tierra fértil y a través del mar. Ojalá alcanzásemos de las benévolas Musas encender aquella antorcha de himnos (*κεῖνον ἄψαι πυρσὸν ὕμνων*) también para Meliso, digna coronación del pancracio, para el vástago de Telesiades") constituye una transición del mito (*Áyax*) a la actualidad, ya iniciada con la referencia a los versos de Homero, el poeta que ensalzó la gloria del héroe. El rayo, la radiación luminosa con que se identifica aquí la poesía, avanza por mar y tierra (semejante a una flecha a través del aire) sin apagarse nunca. Al máximo fulgor representado por *ἀκτίς* le correspondería en principio una corta duración (no siempre alumbran los rayos del sol y el que precede al trueno se ve apenas un instante), sin embargo, éste poético es inextinguible, su fuego no lo apagan ni el agua ni la tierra. Duración no es sinónimo de quietud: el rayo de la poesía es

puro movimiento, avance constante. La antorcha de himnos mencionada en v. 61 puede hacer alusión simultáneamente a los poemas homéricos y al ritual en que se inscribe la representación del epinicio⁵⁷³. En comparación con el rayo presenta la antorcha un valor más instrumental: es el objeto utilizado para iluminar, mientras que el rayo es un elemento de la naturaleza, no una herramienta del hombre. En todo caso para encender la antorcha poética se requiere la intervención de las Musas⁵⁷⁴.

N. 4, 79-85 ("Y si incluso me ordenaras que erigiera una estela más blanca que la piedra de Paros para tu tío materno Calicles: el oro acrisolado muestra todos los resplandores (*αὐγὰς*), pero el himno de las nobles hazañas hace al hombre semejante en destino a los reyes") combina una imagen arquitectónica (estela) con otra luminosa (destellos del oro). En ambos casos el poeta presenta materiales preciosos (mármol de Paros y oro) caracterizados por su luz (color blanco del mármol y resplandores del oro) y consistencia. Frente a ellos el himno encomiástico resulta aún más poderoso porque, además de hacerlos brillar, eleva a los hombres a la cumbre más alta igualándolos en destino con los reyes.

⁵⁷³ Para este último punto cf. E. KRUMMEN (1990), pp. 55-6.

⁵⁷⁴ Para la imagen de la Musa - llama en Aristófanes y su origen en las imágenes del fuego en relación a la poesía en los líricos cf. J. TAILLARDAT (1965), p. 429, que precisamente cita este pasaje junto a O. 9, 21 y Bacch. *Peán* 4, 79-80.

Pae. 18, 4-5 ("por la ciudad ¿se inflama? ... un resplandor de himnos (ῥῳνων σέλας) de incansable ...") presenta un texto bastante fragmentario. En versos anteriores se alude al recinto, al bosque sagrado de los Tindáridas, un paisaje de sombras en vivo contraste con la luz poética que arde por la ciudad. También en esta ocasión es evidente el movimiento, que se pone de manifiesto en la propagación de las llamas.

I. 7, 23 ("Y arde (φλέγεται) entre las Musas de trenzas de violeta") pertenece al elogio del vencedor. Arder, despedir llamas en compañía de las Musas, supone ser el centro irradiador de poesía, cálido y luminoso.

En *O.* 9, 21-5 ("Pero yo, haciendo arder (ἐπιφλέγων) con poderosos cantos la ciudad querida, enviaré por todas partes este mensaje más rápido que un magnífico caballo y que una nave alada") volvemos a encontrar la imagen del canto como fuego que se propaga por la ciudad: es el poeta quien lo enciende. La poesía, provista de la fuerza arrolladora del fuego, es más veloz que el caballo (transporte terrestre) y la nave (marítimo). Como en *I.* 4, 40-6 vemos también aquí la oposición de los elementos agua y tierra frente al fuego.

O. 4, 8-10 ("Acoge al vencedor olímpico y en nombre de las Gracias a este cortejo, la luz (φάος) más perdurable de poderosas virtudes") identifica el cortejo, el canto, con la luz más duradera de las excelencias: la poesía es luz porque pone de manifiesto la virtud de los hombres.

P. 3, 75-6 ("aseguro que llegaría para él como una luz más brillante (τηλαυγέστερον φάος) que una estrella del cielo tras atravesar el hondo mar") sigue al pasaje "si yo hubiera desembarcado llevándole dos bienes, una salud de oro y un cortejo ..." Se trata del motivo de la llegada del poeta, comparado aquí a una estrella brillante (salud y celebración de un triunfo) en medio de la oscuridad de la noche (enfermedad y abatimiento del cliente).

N. 4, 37-8 ("Parecerá que desembarcamos en luz (ἐν φάει) muy superiores a los enemigos" es un pasaje transicional que sigue a las imágenes del torcecuello y las insidias marinas. Resistir a tales asechanzas le asegura al poeta la victoria sobre sus rivales. "Desembarcar en luz" y con superioridad sobre los enemigos supone alcanzar el puerto, el destino del viaje poético, con más brillantez artística, con mayor sabiduría poética que sus rivales en el oficio. La expresión ἐν φάει καταβαίνειν sugiere la idea de una envoltura, una aureola luminosa.

Podemos concluir a partir de los pasajes comentados que estas imágenes de luz son fundamentalmente representaciones de la fama, la gloria que la poesía aporta al objeto al que se aplica al hacer visible la ἀρετή⁵⁷⁵. La preferencia por expresiones que sugieren una luz dinámica (propagación del fuego, resplandor, rayo, destello) revela una de las ideas clave del pensamiento de Píndaro en materia poética que ya advertíamos en las imágenes del agua estudiadas en el

⁵⁷⁵ Cf. H. GUNDELT (1935), pp. 11-29 y 46-7, D. BREMER (1976), pp. 276-89.

capítulo anterior: sus composiciones no fueron hechas para permanecer inmóviles como estatuas⁵⁷⁶, sino para transmitirse de un lugar a otro a través del tiempo. Así luces, rayos y resplandores se hacen más perdurables⁵⁷⁷ que los hechos que iluminan⁵⁷⁸. Imágenes como la del rayo a través de la tierra y el mar, la estrella en la noche marcan con toda evidencia el contraste y la lucha permanente entre sombra y luz, entre olvido y gloria perdurable.

1.3. Aire.

Nos ocuparemos en este apartado del estudio de las imágenes relativas al aire dividiéndolas en dos grupos: referencias al aire propiamente dicho y animales (aves y abejas) que se desplazan por él.

1.3.1. Aire

1.3.1.1. Términos.

πνοά (O. 6, 83) es el viento, el soplo, el chorro de aire. Con *ὄψος* (P. 4, 3; N. 6, 28) se designa al favorable. En estas referencias a la poesía ambos sustantivos aparecen determinados

⁵⁷⁶ Cf. N. 5, 1-3.

⁵⁷⁷ J. DUCHEMIN (1955), pp. 193-228, insiste en la sacralidad (inmortalidad y relación con la divinidad) de las representaciones de luz y oro, valores hondamente arraigados, como muestran los mitos y la antropología.

⁵⁷⁸ El trabajo del poeta consiste en hacer duradero el esplendor momentáneo que otro al actuar ha sacado a la luz: cf. D. BREMER (1976), pp. 276 y 286.

mediante adjetivos (καλλιρόαισι en O. 6, 83, εὐκλέα en N. 6, 29) y / o genitivos (ῥυμνων en P. 4, 3, ἑπέων en N. 6, 28).

1.3.1.2. Valores contextuales.

O. 6, 82-3 ("Tengo fama de lengua de sonora piedra de afilar que según mi voluntad se desliza hacia adentro en soplos de hermosas corrientes (προσέρπει καλλιρόαισι πνοαῖς)") es en realidad la metáfora de la controvertida piedra de afilar; los soplos de hermosas corrientes son tan sólo un elemento de ella. πνοά es el término más adecuado para sugerir la inspiración, pues designa entre otras cosas el soplo animado, la respiración. Podría pensarse -otro intento de explicación de la dificultad que plantean los versos- que en el pasaje se opera una transición en el siguiente sentido: de la sonora piedra de afilar, caracterizada por su función (sacar filo a los instrumentos, agudizar su corte) y por el sonido que produce, el poeta dirige la atención hacia este último aspecto, dejando atrás el primero, el que precisamente había suscitado tal metáfora (la agudeza que el poeta, cual piedra de afilar, imprime a sus versos). El interés de v. 83 no reside ya en la piedra que agudiza filos, sino en el avanzar sonoro de los soplos inspiradores de poesía y música. No se nombra el lugar de procedencia de tales soplos, el agente inspirador, sino que la atención parece centrarse en el movimiento hacia el interior, recogido por el verbo προσέρπει y por el segundo término del adjetivo compuesto καλλιρόαισι. Observamos así una vez más una imagen de dinamismo poético.

P. 4, 1-3 ("Es preciso que tú te detengas hoy junto a un hombre amigo, el rey de Cirene de hermosos caballos, Musa, para que junto con Arcesilao que marcha en el cortejo acrecientes el viento de himnos ($\sigma\tilde{\upsilon}\rho\omicron\nu\ \tilde{\upsilon}\mu\nu\omega\nu$) debido a los hijos de Leto y a Pitón") constituye la invocación inicial a la Musa. A ella le corresponde aumentar el viento de himnos que el poeta envía a su cliente, un viento que se sitúa en el aquí y el ahora de la representación, no en el momento de la composición.

N. 6, 26-9 ("Espero, tras hacer esta solemne afirmación, alcanzar el blanco como si disparara con el arco. Vamos, Musa, dirige sobre ella (la casa, la familia del vencedor) próspero y glorioso viento de palabras ($\sigma\tilde{\upsilon}\rho\omicron\nu\ \tilde{\epsilon}\pi\acute{\epsilon}\omega\nu\ \tilde{\epsilon}\kappa\lambda\acute{\epsilon}\alpha$)") contiene dos imágenes en apariencia totalmente independientes entre sí: el disparo con el arco y el viento de palabras. El poeta se propone alcanzar el blanco, es decir, obtener el éxito con su composición. Inmediatamente después invoca a la Musa para que dirija ($\epsilon\tilde{\upsilon}\theta\upsilon\nu\epsilon$) un viento favorable de palabras sobre la casa del vencedor, para que colabore en la producción poética. En la imagen del disparo y en la de dirigir el viento hay evidentes similitudes que no debemos pasar por alto: ambas implican movimientos orientados hacia un punto fijo, la trayectoria del viento y la de la flecha no son en modo alguno azarosas, sino perfectamente definidas desde su origen; por otra parte flecha y viento se desplazan igualmente a través del aire.

A juzgar por los pasajes estudiados, el aire como imagen de la poesía supone para Píndaro otra nueva representación de

movimiento, o al menos del medio en el que éste se desarrolla. Aunque no aparece con perfiles totalmente definidos, sí está sugerida la idea de inspiración: no debemos olvidar *O.* 6, 83 ("que según mi voluntad se desliza hacia adentro en soplos de hermosas corrientes") ni tampoco considerar meramente casual la invocación a la Musa -en singular, el número preferido por Píndaro cuando solicita su ayuda- en *P.* 4, 1-3 y *N.* 6, 26-9.

1.3.2. Desplazamiento por el aire.

1.3.2.1. Aves.

Se recogen en este apartado no sólo las referencias a las aves como tales, sino también las que aluden al vuelo o a las alas que las sostienen en el aire.

El águila es el ave que mejor representa las aspiraciones poéticas de Píndaro⁵⁷⁹. En *N.* 3, 80-2 ("Es veloz el águila entre las aves, que arrebató rápidamente con las garras, persiguiéndola desde lejos, sangrienta presa. Los cuervos graznadores recorren las regiones bajas") aparece en oposición a los cuervos. Al águila le corresponde el vuelo alto, certero y rápido una vez que avista la presa, mientras que los cuervos revolotean y graznan casi a ras del suelo, incapaces de elevarse. El águila es, pues, una imagen de la altura poética, de la precisión y del éxito en la persecución

⁵⁷⁹ Contrario a la interpretación de la imagen del águila en referencia al poeta se muestra R. STONEMAN (1976) 188-9, quien defiende la referencia al destinatario (vencedor) de la oda. Por la opinión tradicional (alusión al poeta) aboga P.A. BERNARDINI (1977) 121-6.

de los objetivos que el poeta se traza. Píndaro, identificado con el ave señera⁵⁸⁰, majestuosa y segura, desprecia desde lo alto a los cuervos, torpes para el canto y torpes para el vuelo, la caricatura perfecta de sus rivales poéticos.

N. 5, 21 ("También al otro lado del mar se lanzan las águilas") sigue a la metáfora de la preparación para el salto, un pasaje transicional con el que se da paso al mito. La imagen de las águilas enlaza perfectamente con la anterior del salto: el poeta tiene ligero el impulso de las rodillas, por eso puede saltar hacia las lejanas tierras del mito, allende el mar, donde también vuelan las águilas. Como antes, el ave es símbolo del poeta, que, fiado en sus poderosas alas, puede volar lejos saltando de un tema a otro sin caer en el abismo del mar.

Sabido es que el águila es el ave de Zeus y que, tal como se ha tratado de mostrar en capítulos anteriores, Píndaro procura no apartarse en ningún momento del orden moral y religioso representado por el padre de los dioses. Así, cuando en O. 2, 86-8 declara "sabio el que por naturaleza conoce muchas cosas; los que han aprendido como cuervos atolondrados con su palabrería graznen en vano ante el ave sagrada de Zeus", el poeta se identifica a sí mismo con el águila sagrada acogiéndose a la divina protección del padre olímpico y descalificando a sus rivales, representados con la imagen de los cuervos de incesante y desagradable graznido.

⁵⁸⁰ Por la altura del vuelo del águila, no por el canto (Cf. R. NÜNLIST (1998), p. 56).

El águila es símbolo de la majestuosidad, de la altura poética, de la precisión, la seguridad y certeza en el alcance del objetivo, del carácter sagrado de la poesía y también del orgullo del poeta solitario sabedor de su valía.

1.3.2.2. Alas.

Las alas simbolizan, como instrumento para el vuelo, la capacidad de elevación y la velocidad; de ahí su empleo frecuente en los poemas de Píndaro como imagen de la altura, la calidad poética, el espíritu que anima la composición y la rapidez en la transmisión del mensaje.

En una ocasión se alude a las alas de las Piérides con el término *πτέρυξ*: *I.* 1, 64-7 ("Ojalá él alzado por las gloriosas alas (*πτερύγεσιν ... ἄγλαϊς*) de las sonoras Piérides, llene aún también la mano de escogidas coronas de Pitón y del Alfeo en las Olimpíadas procurando honor a Tebas de siete puertas"). Las alas de las Musas, la poesía, es el medio por el cual el vencedor se eleva a las alturas de gloria que sus triunfos merecen. Tal ascenso no lo alcanza el hombre por sí mismo, sólo por sus hechos, sino gracias a la poesía, a las alas que generosamente lo encumbran: subir tan alto siempre es un regalo.

El adjetivo *περόεις* aparece en dos pasajes relacionados con la poesía: *I.* 5, 63 ("y envíale también este nuevo himno alado (*περόεντα ὕμνον*) y *O.* 9, 11-2 ("Lanza dulce flecha alada (*περόεντα ... ὀϊστόν*) hacia Pitón"). Ambos contextos son exhortativos y en ambos aparecen verbos de movimiento, de envío (*σύμπεμψον* y *ἵει*

respectivamente). En el segundo el adjetivo califica a la flecha, una de las imágenes más frecuentes de la poesía, y que, entre otros rasgos, tiene en común con ella el desplazarse por el aire; en el primero se aplica al himno, a la palabra poética, musical, lo cual no tiene nada de extraño puesto que *περόεις* es adjetivo frecuente en los poemas homéricos como calificativo de la palabra, especialmente de las de los dioses.

El adjetivo *ποτανός* ("alado, provisto de alas") en *N.* 3, 80 se emplea para designar a las aves ("Es veloz el águila entre las aves (*ποτανοῖς*)"), en *N.* 7, 22 califica la técnica poética (*N.* 7, 22-3: "Pues sobre la mentira por la técnica alada (*ποτανᾷ <τε> μηχανᾷ*) hay algo venerable"), en *P.* 8, 34 actúa como predicativo de la deuda poética (*P.* 8, 32-4: "Que la deuda para contigo que vino a mis pies, muchacho, el más reciente de los triunfos, marche alada según mis recursos (*ἐμᾷ ποτανὸν ἄμφι μηχανᾷ*)") y en *P.* 5, 114 califica al vencedor ("desde su madre alado entre las Musas (*ἐν τε Μοῖσαισι ποτανός*)"). La poesía dispone de alas que le permiten alzarse y alzar a quien recibe su homenaje.

ὑπόπτερος sólo se utiliza en referencia a la poesía en una ocasión, como calificativo de la nave que sirve a su vez como segundo término de la comparación en *O.* 9, 21-5 ("Pero yo haciendo arder con arrasadores cantos la ciudad querida enviaré por todas partes este mensaje más rápido que un magnífico caballo y que una nave alada"). En estos versos la idea fundamental que sugiere el adjetivo es la de velocidad.

1.3.2.3. Abejas.

Dejamos por el momento fuera de este estudio los pasajes en que la miel constituye una referencia a la poesía y nos ocupamos solamente de los relativos a la abeja como tal. Encontramos uno solo, P. 10, 53-4⁵⁸¹ ("Pues la flor de los himnos encomiásticos, como la abeja, se dirige unas veces hacia un relato, otras hacia otro"), situado a continuación de una imagen marítima (detener el remo y echar el ancla, es decir, interrumpir el relato mítico para pasar a otro tema). La abeja simboliza aquí la variedad⁵⁸², la natural ligereza y fluidez de las transiciones entre los distintos motivos que integran un epinicio. Se convierte así en una imagen de la técnica compositiva que Píndaro se propone aplicar. No debemos pasar por alto que está utilizando como símbolo del arduo trabajo de composición a un animal tradicionalmente caracterizado por su laboriosidad y que el revolotear de flor en flor⁵⁸³ no obedece a un capricho, sino a una

⁵⁸¹ J.H. WASZINK (1974), p. 16 y H. MAEHLER (1982) II, pp. 181-2 consideran que Píndaro tomaría el símil de Simon. 593 PMG ("ocupándose de la rubia miel"), pasaje que no recogemos en nuestro *corpus* textual por falta de contexto a pesar de que la fuente indica que el símil lo emplea Simónides comparándose a sí mismo con la abeja.

⁵⁸² Para el motivo pindárico de la abeja como imagen de la *ποικιλία* cf. J.H. WASZINK (1974), pp. 14-6.

⁵⁸³ Es decir, de uno a otro objeto de belleza. Los temas son variados, pero siempre hermosos.

selección⁵⁸⁴ fundada en el provecho que pueda obtener de cada una de ellas: así el poeta cambia de un motivo a otro cuando lo considera oportuno y provechoso, rentable para la totalidad del poema.

1.4. Vegetación.

1.4.1. Términos.

En dos pasajes emplea Píndaro el término ἄνθος (flor) en referencia a la poesía (O. 6, 105 y O. 9, 48); el verbo correspondiente (ανθέω) se encuentra representado en O. 13, 23; κῆπος (jardín) aparece en O. 9, 26, φύλλον (hoja) en I. 4, 27, θάλος (retoño) en Dith. 1, 14; en cuanto a los verbos, predominan los relacionados con la siembra (φύτεύει en fr. 141) y el crecimiento (ἄεξω en Dith. 1, 14 y en O. 6, 105); el adjetivo ἐαρίδροπος ("cortado en primavera", fr. 75, 6-7) está formado sobre el verbo δρέπω, que también aparece en alusión probable a la poesía en el pasaje fragmentario Pae. 12, 5⁵⁸⁵.

1.4.2. Valores contextuales.

Los verbos arriba mencionados se encuentran en pasajes en relación con la divinidad: O. 6, 105 ("Y acrecienta la flor placentera de mis himnos) forma parte de la súplica dirigida a Posidón que sirve de cierre al epinicio, Dith. 1, 13-4 ("Acrecentad aún, Musas de hermosa diadema, el retoño de los cantos") constituye una invocación a las Musas y fr. 141 proclama de manera general "la divinidad, que todo procura a los mortales, también planta gracia

⁵⁸⁴ A propósito de esta idea véase R. NÜNLIST (1998), p. 63.

⁵⁸⁵ 2-5: "A las nueve Musas ... coronando flores ... de himnos coja".

(*χάριν ... φυτεύει*) en el canto". El poeta desempeña la función de un administrador: en este sentido debe interpretarse el verbo *νέμομαι* en *O.* 9, 25-6 ("Si con destinada mano administro / cultivo el escogido jardín de las Gracias"). La siembra y el crecimiento es asunto de la divinidad, por más que los cantos sean del poeta ("la flor placentera de mis himnos", *O.* 6, 105). *ἀνθεῖ* se dice en *O.* 13, 23 de la Musa, pero también de Ares ("Allí florece la Musa de dulce soplo, allí Ares en las funestas lanzas de los jóvenes).

Todos los sustantivos antes citados aparecen determinados por genitivos y / o adjetivos que hacen inequívoca la referencia a la poesía: *O.* 6, 105 ("Y acrecienta la flor placentera de mis himnos (*ἐμῶν ... ὕμνων ... εὐτερπὲς ἄνθος*)"); *O.* 9, 48-9 ("elogia el vino viejo, pero las flores de los himnos nuevos (*ἀνθεα δ' ὕμνων νεωτέρων*)"); *O.* 9, 25-6 ("Si con destinada mano cultivo el escogido jardín de las Gracias (*ἐξαίρετον Χαρίτων ... κᾶπον*)"); *I.* 4, 25-7 ("Y ella (la fama) al anunciar en las alturas de Atenas y en los juegos de Sición en honor de Adrasto la victoria de su carro le concedió tales hojas de cantos de los de entonces (*τοιιάδε τῶν τότε ἑόντων φύλλ' ᾠιδᾶν*); *Dith.* 1, 14 ("retoño de los cantos (*θάλος ᾠιδᾶν*)").

La elección de sustantivos como *flor*, *hoja*, *retoño* muestra la preferencia por las partes más vistosas de la planta, por las que le procuran el máximo esplendor (valor estético) y al mismo tiempo son indicio de salud y continuidad en el futuro (especialmente en el caso de *ἄνθος* y *θάλος*). Hojas, flores y retoños son la imagen

de una planta en su mejor sazón, en el punto culminante del ciclo, imagen también de renovación y vida⁵⁸⁶. Como en las metáforas del agua, también la vegetación se hace perdurable a través del cambio, cíclico⁵⁸⁷ en este caso.

Precisamente a esa época de máximo esplendor alude el adjetivo ἑαριδρόπων en fr. 75, 6-7 ("Obtened las coronas trenzadas de violetas y las canciones cortadas en primavera"), seguramente motivado por la mención de las coronas florales y por la época en que tendrían lugar las celebraciones ditirámicas.

En los poemas pindáricos el interés de las imágenes vegetales de la poesía radica fundamentalmente en las ideas de germinación, esplendor y crecimiento. De nuevo observamos una naturaleza dinámica, esplendorosa, jamás estática, siempre dispuesta a la renovación que garantiza la vida. Es el mundo de lo natural, tan opuesto a lo artificioso.

2. Actividades del hombre.

Las imágenes pindáricas relativas a la actuación del hombre son complementarias y opuestas a las estudiadas bajo el epígrafe general *Elementos de la naturaleza*: si en aquéllas observábamos las fuerzas desatadas, primigenias, las no sometidas al

⁵⁸⁶ Cf. D. STEINER (1986), p. 28-9.

⁵⁸⁷ Cf. D. STEINER (1986), pp. 32-4, a propósito de las similitudes que la imagen permite establecer entre períodos de mayor y menor éxito en la vida humana así como del paso de la vida a la muerte y el ciclo vegetal.

dominio humano, nos encontramos aquí, por el contrario, con las que sí están sujetas al control del hombre⁵⁸⁸. Esta separación radical que a primera vista podría resultar contradictoria, encaja, sin embargo, con el doble enfoque de la concepción poética de Píndaro: inspiración poética (la Musa no es mero tópico literario) y saber técnico.

2.1. Agricultura.

2.1.1. Términos.

ἀναπολίζω (P. 6, 3), σπείρω (N. 1, 13), ἄρώ (N. 10, 26), ἄρουρα (P. 6, 2) y ἄρότας (N. 6, 32) son los términos empleados por Píndaro en las imágenes agrarias de la poesía. ἄρουρα designa la tierra cultivable, ἄρώ tiene el significado "arar, labrar" y ἄρότας es el que ara la tierra, el labrador. También ἀναπολίζω significa "arar", pero no con el sentido originario "remover la tierra", sino con la idea "recorrerla repetidas veces". σπείρω es "sembrar".

Esta muestra del vocabulario pindárico en materia agraria, aunque escasa, pone de manifiesto el interés focalizado en las tareas de cultivo propiamente dicho, fundamentalmente en el arado de los campos. La siembra sólo aparece en un pasaje y a la recolección no se alude en ningún momento.

⁵⁸⁸ J. PÉRON (1974), p. 167, señala que los motivos técnicos de las imágenes marítimas (remo, ancla, timón, ...) aluden al orden, a la organización ligada a la reflexión lúcida, mientras que las imágenes de la naturaleza ponen de manifiesto la idea de desorden y simbolizan la irrupción en el hombre de fuerzas incontrolables.

2.1.2. Valores contextuales.

P. 6, 1-4 ("Escuchad: pues cultivamos el predio de Afrodita de ojos vivaces o de las Gracias (ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας ἄρουραν ἣν Χαρίτων ἀναπολίζομεν) al acercarnos al templo, ombligo de la tierra resonante") son los versos con que se abre el epinicio dedicado a Jenócrates de Agrigento, composición en que la figura de su joven hijo Trasíbulo cobra especial relevancia. "Labrar el predio de Afrodita o de las Gracias" al conmemorar la victoria pítica implica también la celebración poética del atractivo y la belleza de Trasíbulo. El campo de labor de las Gracias y de Afrodita no es otro que el tradicionalmente regentado por estas divinidades: atractivo, belleza y amor.

En N. 6, 31-5 ("de ellas (hazañas nobles) no carecen los Básidas, linaje famoso desde antiguo que, llevando en sus naves sus propios cantos de encomio, fueron capaces de procurar gracias a sus honrosas acciones un gran himno a los labradores de las Piérides (Πιερίδων ἄρόταις)") a la imagen marítima y comercial le sigue la expresión "labradores de las Piérides" con que se designa a los poetas, que cultivan un campo del que en última instancia no son dueños. El himno que la familia del vencedor procura a los poetas queda identificado con el campo que éstos cultivan. La equiparación "canto-tierra cultivable" es temática aquí y en el pasaje anteriormente comentado, pero también se basa en ciertas similitudes formales: los surcos que sobre la tierra traza la yunta en sus idas y

vueltas guardan una evidente correspondencia con el recorrido de los versos, de las estructuras métricas que emplea el poeta⁵⁸⁹.

N. 10, 26 ("y dio que arar (ἔδοκ' ἀρόσαι) a las Musas") presenta una vez más la imagen del arado. Hacerse con el triunfo supone dar motivo de celebración poética.

N. 1, 13 ("Siembra (σπειρε) ahora esplendor para la isla") es la exhortación que el poeta se dirige a sí mismo o bien al coro para celebrar a la ciudad de Sicilia, regalo de Zeus a Perséfone y famosa por la fertilidad de su suelo (13-5).

En todos estos pasajes la tierra aparece como elemento femenino, extenso y llano, caracterizado por su horizontalidad, asociado a divinidades como Afrodita, las Gracias, las Musas⁵⁹⁰, jamás posesión del poeta, pero sí dispuesto para sus trabajos de siembra y arado⁵⁹¹. La tierra sobre la que el poeta trabaja nunca le pertenece,

⁵⁸⁹ M. SCHMID (1998a), p. 73, sugiere la semejanza marcas en el terreno - letra escrita (γράμμα).

⁵⁹⁰ N. VANMEERSCH (1987), p. 88, llama la atención sobre la relación, asegurada gracias al trabajo del poeta, que estas metáforas muestran entre el mundo divino (naturaleza exuberante y salvaje) y el humano (tierra cultivada). Señala asimismo (p. 90) la base religiosa de las representaciones agrícolas.

⁵⁹¹ Las connotaciones sexuales de la imagen son evidentes, más aun si se tienen en cuenta los valores metafóricos ("engendrar", "progenitor", etc.) que los diccionarios recogen para ἀρώ y términos etimológicamente relacionados.

siempre es originario el campo de las posibilidades que el artista convierte en realidad mediante su esfuerzo, una labor que resultaría artificio estéril sin la base natural que la tierra ofrece.

2.2. Apicultura.

Trataremos en este apartado algunas de las imágenes relacionadas con la fabricación de los panales y con la miel (producto cargado de una multiplicidad de sugerencias que lo habilitan para funcionar en diversos contextos y ser uno de los motivos más frecuentes, explícita o implícitamente, en la imaginería pindárica relativa a la poesía).

2.2.1. Términos.

μέλι (O. 10, 98; N. 3, 77; Pae. 6, 59⁵⁹²) es el término habitual con que se denomina a la miel⁵⁹³; καταβρέχω (O. 10, 99) tiene el valor "empapar", μελισσᾶν τρητὸν πόνον, "horadada labor de las

⁵⁹² Pese al estado fragmentario del texto pensamos que en el pasaje (58-9: "Quiere mi lengua ... dulce flor de miel") se alude a la tarea poética.

⁵⁹³ Forma parte de varios compuestos, adjetivos generalmente, utilizados en relación al canto: μελίγαρυς (O. 11, 4; P. 3, 64; N. 3, 4; I. 2, 3; Pae. 5, 47), μελίγδουπος (N. 11, 18), μελίκομπος (I. 2, 32), μελίφθογγος (O. 6, 21; I. 2, 7; I. 6, 9), μελίφρων (N. 7, 11; Pae. 8, 78; fr. 122, 14). Para la influencia de la semejanza fonética de μέλος y μέλι en el desarrollo de la metáfora, véase F. DORNSEIFF (1921), p. 61, J.H. WASZINK (1974), p. 8, L. LEHNUS (1979), pp. 170-6 y M.J.H. VAN DER WEIDEN (1991), p. 115.

abejas", (P. 6, 52-4) y μελισσοτεύκτων κηρίων, "panales fabricados por las abejas", (fr. 152) son expresiones alusivas a la elaboración de los panales.

2.2.2. Valores contextuales.

O. 10, 97-9 ("Y yo participando con afán en la tarea he abrazado al ilustre pueblo de los locros, empapando de miel (μέλιτι ... καταβρέχων) la ciudad de nobles varones") sigue a los versos (94-6) en que se alude al derramamiento de gracia sobre el vencedor por parte de la lira y la flauta y a la gloria que para él alimentan las Piérides. En el pasaje que nos ocupa la imagen de la miel recoge de alguna manera las ideas de los versos anteriores: empapar de miel recuerda la expresión ἀναπάσσει χάριν ("esparce gracia", v. 94) y por otra parte el preciado producto de las abejas tiene el valor nutritivo presente también en el verbo τρέφοντι (v. 95). Miel es la poesía, ese alimento dulce y fluido que no sólo cubre superficialmente a la ciudad de gloria, sino que la cala y empapa. En esta actividad el poeta actúa como colaborador de las Musas.

N. 3, 76-80 ("Yo te envío, aunque tarde, esta miel unida a blanca leche, y corona mezclado rocío (τόδε ... μεμιγμένον μέλι λευκῶι σὺν γάλακτι, κίρναμένα ἔερος' ἀμφέπει), sorbo de cantos en los soplos eolios de las flautas") es un pasaje próximo al final del poema y aparece seguido de la imagen del águila que desde lejos, con vuelo certero, arrebató la presa. La miel es en esta ocasión ingrediente de una bebida que reúne en la copa el alimento (leche y miel), la dulzura (miel) y el aspecto apetecible que le presta la

espuma (el rocío) que la corona. La imagen de la bebida responde a la sed a la que se alude al comienzo de la oda ("Cada acción tiene sed de una cosa", v. 6). No debemos olvidar que los antiguos creían que las abejas simplemente recogían de las hojas y las flores de las plantas una especie de rocío celeste⁵⁹⁴, es decir, la miel, como el rocío, se caracterizaría por su pureza y procedencia de las esferas divinas.

P. 6, 52-4 ("Su dulce talante y el trato a los comensales corresponde a la horadada labor de las abejas (μελισσῶν ἁμείβεται τρητὸν πόνον)") es referencia a la poesía sólo si se acepta, siguiendo a L. KURKE⁵⁹⁵, que la expresión "horadada labor de las abejas" es equivalente a "poema de Píndaro". Con la imagen del panal, que inevitablemente evoca el otro dulce producto de las abejas, la miel, Píndaro estaría sugiriendo simultáneamente la dulzura de trato de Trasíbulo, la de su propia poesía y la exacta correspondencia entre ambos (trato del cliente y trabajo del poeta). Por otra parte, éste se identificaría con la abeja, el animal laborioso que gracias a su esfuerzo (πόνον) lleva a término la tarea.

En fr. 152 ("Mi voz más dulce que los panales fabricados por las abejas (μελισσοτεύκτων κηρίων)"), un pasaje totalmente descontextualizado, volvemos a observar, como en el citado anteriormente, que los panales evocan de manera inmediata la miel. Se

⁵⁹⁴ Cf. A.M. MARTÍN TORDESILLAS (1968), pp. 28-30, J.H. WASZINK (1974), pp. 6-7 y D. BOEDEKER (1984), pp. 47-9.

⁵⁹⁵ L. KURKE (1990), pp. 100-1.

trata del conocido tópico de la dulzura poética, comparado aquí con el producto dulce por excelencia.

En los textos pindáricos no encontramos referencias en sentido estricto a la miel como elemento inspirador de verdad poética, pero sí profética (serpientes que alimentan con miel a Yamo en *O.* 6, 45-7 y denominación "abeja délfica" (*P.* 4, 60) aplicada a la Pitia. La miel y las abejas eran consideradas inspiradoras de sabiduría y elocuencia⁵⁹⁶.

En la miel, imagen tradicional y frecuente, como la de la abeja, en referencia a la poesía⁵⁹⁷ confluyen ideas muy representadas en la obra pindárica a través de otras metáforas: su aspecto fluido la hace semejante al agua, de manera que resulta fácil la transposición de alguno de sus valores, especialmente los señalados a propósito de los verbos de significado "derramar". También su propio carácter nutritivo la acerca al poder fecundante del agua. Por otra parte, resulta inseparable de la abeja, de manera que se concibe -en total paralelismo con la tarea poética- como el

⁵⁹⁶ En este sentido cf. J. DUCHEMIN (1955), pp. 250-4, J.H. WASZINK (1974), pp. 9-13 y Pausanias, 9, 23, 2 acerca de las abejas que se posaron sobre los labios de Píndaro.

⁵⁹⁷ Cf. J. TAILLARDAT (1965), pp. 431-3. Respecto a la antigüedad de ambas representaciones (mayor la de la miel, más reciente la de la abeja) y los precedentes de su uso en la lírica coral véase J.H. WASZINK (1974), pp. 6-13.

producto, el dulce resultado de un paciente y laborioso esfuerzo realizado sobre una base natural.

2.3. Viaje.

Ya en capítulos anteriores, bajo el epígrafe general *Concepción poética*, se estudió el motivo de la poesía presentada como viaje del poeta o como mensaje que él envía. Nos ocupamos ahora del medio y los vehículos a través de los cuales se realiza ese desplazamiento metafórico: los caminos⁵⁹⁸ de la tierra y los caminos del mar, carros⁵⁹⁹ y naves.

2.3.1. Caminos de la tierra.

2.3.1.1. Términos.

ὁδός⁶⁰⁰ (O. 1, 110; O. 6, 25; N. 6, 54; N. 7, 51; Pae. 7b, 20) es término empleado tanto para designar al camino como al propio viaje⁶⁰¹; κέλευθος (O. 6, 23; P. 11, 39; I. 2, 33; I. 4, 1), presenta

⁵⁹⁸ Para precedentes homéricos de la imagen del camino en referencia al discurso cf. o. BECKER (1937), pp. 68-70 y J. TAILLARDAT (1965), p. 433.

⁵⁹⁹ Aunque incluido en este apartado, debemos señalar que el carro como imagen de la poesía alcanza un amplio desarrollo debido a su vertiente deportiva, su uso en los juegos panhelénicos; de ahí la frecuente aparición metafórica en epinicios que celebran triunfos en las carreras de cuadrigas.

⁶⁰⁰ El término más frecuente y, al parecer, el más antiguo: cf. o. BECKER (1937), pp. 15-22, con estudio pormenorizado de sus valores.

⁶⁰¹ o. BECKER (1937), p. 9, destaca como esencial para el concepto de

en nuestros textos un significado más próximo a "sendero, senda"; $\sigma\tilde{\iota}\mu\omicron\varsigma$ (O. 9, 47; P. 4, 248) es, según O. BECKER⁶⁰², el camino estrecho por el que se anda, por el que, a diferencia de $\kappa\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\theta\omicron\varsigma$, no transitan vehículos; $\acute{\alpha}\mu\alpha\chi\iota\tau\omicron\varsigma$ (P. 4, 247; N. 6, 54; Pae. 7b, 11), originariamente adjetivo, pero utilizado en ocasiones como sustantivo, derivado de $\acute{\alpha}\mu\alpha\chi\alpha$ (carro), se aplica al camino ancho, el adecuado para los carros; $\pi\rho\acute{o}\sigma\omicron\delta\omicron\varsigma$ (N. 6, 45) designa la aproximación a un lugar, su vía de acceso.

2.3.1. 2. Valores contextuales.

O. 1, 108-11 ("Y si no te abandona pronto, todavía espero celebrar una victoria más dulce con el carro veloz hallando una vía servidora de palabras ($\epsilon\tilde{\pi}\acute{\iota}\kappa\omicron\upsilon\rho\omicron\nu\ \epsilon\acute{\upsilon}\rho\omega\nu\ \acute{o}\delta\omicron\nu\ \lambda\acute{o}\gamma\omega\nu$) al llegar a la eminente colina de Crono") es un pasaje próximo al final de la composición. El poeta expresa su deseo de cantar para Hierón una futura victoria olímpica en la carrera de carros. Sin duda la mención del carro es la que suscita la imagen del camino de palabras. El camino real hacia la colina de Crono y el camino poético se funden en uno solo, máxima expresión de la exacta correspondencia entre el hecho cantado y el poema, el logro del cliente y el trabajo del poeta: él debe hallar la vía de palabras (poema) por la que transite el carro que obtiene la victoria, un camino específico, ajustado al

camino el hecho de que el término simultáneamente designe la acción y el lugar donde se desarrolla.

⁶⁰² O. BECKER (1937), pp. 36-7.

triunfo concreto y que está por descubrir. El camino existe (o existirá) por cuanto existe el hecho que lo reclama (victoria con el carro).

N. 7, 50-2 ("Me atrevo a decir que para las virtudes ilustres es propio el camino de palabras (ὁδὸν κυρίαν λόγων) que parte de su casa (οἴκοθεν)") constituye la transición del mito (Áyax y Neoptólemo) a la parte de actualidad. Dado que la oda está dedicada a un egineta, Píndaro consagra el relato mítico a personajes legendarios vinculados con la isla; por esa razón señala que el camino legítimo, propio, adecuado a las virtudes destacadas, es el que parte desde casa, es decir, el que une la gloria presente con la del pasado de la patria. También en esta ocasión encontramos el sustantivo ὁδός determinado por el genitivo λόγων. Con la expresión "camino de palabras" el poeta se refiere concretamente al relato mítico, entendido aquí como instrumento, vía o camino para ensalzar al vencedor y su hazaña. Al camino le corresponde precisamente la función de unir dos puntos, justamente lo que se propone el poeta, enlazar el triunfo presente con la gloria legendaria.

Pae. 7b, 18-20⁶⁰³ ("Pues están ciegas las mentes de los hombres que sin las del Helicón buscan el profundo camino de la poesía (βαθεῖαν ... ἔρευνᾶι σοφίας ὁδόν)") sigue a la petición de ayuda poética dirigida a Mnemósine y a sus hijas las Musas y enlaza a su vez con la imagen previa del camino ancho de Homero (estilo épico) y las yeguas propias (estilo pindárico) (11-2). Antes el poeta había

⁶⁰³ Para un estudio detallado cf. G.B. D'ALESSIO (1992), pp. 167-81.

reclamado su derecho a seguir la senda épica, pero según su propia iniciativa⁶⁰⁴, puesto que también él "dirige el carro de las Musas" (13-4). Sólo ellas disponen y entregan los recursos, la capacidad poética; sin su ayuda es inútil, estéril toda búsqueda. Aunque la declaración sigue a una invocación concreta a la Musa, a una petición para que actúe en el proceso poético, tiene alcance general: la poesía se concibe, independientemente ya de la composición en la que la imagen aparece, como un camino.

O. 6, 22-7 ("Pero, Fintis, únceme ya el brío de las mulas cuanto antes para que por sendero puro (κελεύθωι τ' ἐν καθαρᾷ) hagamos avanzar el carro y lleguemos al linaje de estos hombres. Porque aquéllas más que otras saben guiarnos el camino (ὁδὸν ἄγεμονεῦσαι) una vez que recibieron coronas en Olimpia") es un pasaje de transición al mito. La invocación a Fintis, el auriga del vencedor en la carrera de mulas, provoca la imagen del carro, unida a su vez a la del camino, cuyo término no es otro que el origen del linaje del vencedor. Hasta allí deben guiar las mulas vencedoras en Olimpia, que, conocedoras del triunfo y la gloria, saben por tanto el camino que conduce a los antepasados también gloriosos. No puede darse en tan pocos versos mayor concatenación de ideas⁶⁰⁵ sugeridas a través del

⁶⁰⁴ Para las dificultades textuales y de interpretación remitimos a su comentario (T 192). Véase también el análisis del pasaje en *Alusiones a otros poetas*.

⁶⁰⁵ La especial riqueza semántica del pasaje fue destacada por F. DORNSEIFF (1921), pp. 58 y 66.

dinamismo de imágenes que reúnen en su seno elementos de realidad y elementos poéticos, hundidos sus tentáculos en el mundo físico y en el de la ficción: a Fintis, el auriga real, se le pide uncir unas mulas que ya no son simples mulas, sino fuerzas que tiran del carro, que tampoco es ya carro material, sino vehículo poético, poema, que ha de discurrir por sendero puro (porque pura es la trayectoria del linaje) hasta llegar al origen familiar de los hombres a los que celebra. Como presente y pasado son gloriosos, nada mejor que las mulas (poéticas y reales nuevamente) para recorrer el camino de gloria trazado entre ambos puntos⁶⁰⁶. El ajuste, la correspondencia entre el hecho objetivo y el poema, esa idea tan propia de la concepción poética de Píndaro, alcanza en el terreno de imágenes como ésta su máxima expresión: la poesía no sólo se ajusta, sino que se funde con la realidad⁶⁰⁷.

P. 11, 38-40 ("Efectivamente, amigos, anduve errante por cambiantes encrucijadas (κατ' ἀμειψίπορον τρίοδον ἐδινάσθην) después

⁶⁰⁶ M. SIMPSON (1969), p. 446, considera que la metáfora del carro es aquí adecuada tanto para describir la marcha natural del epinicio como para la transición, dentro de la narración, de este mundo al del mito, del tiempo a lo atemporal. Mediante esta imagen el acceso al mito se torna más real, más concreto. Consideramos valiosa la observación de G. NUZZO (1984/5), p. 273, n. 8: para Píndaro existe un espacio literario, casi geoméricamente mensurable, dentro del cual se mueve el epinicio.

⁶⁰⁷ Cf. en la línea de lo expuesto O. BECKER (1937), pp. 79-80.

de haber ido por camino recto (ὁρθὰν κέλευθον) al principio. ¿Acaso un viento me lanzó fuera del rumbo como a barca en el mar?") es una referencia transicional del mito a la actualidad. La imagen alude a la técnica compositiva, en la que el discurso poético, temporal y temático, se identifica con el camino, una línea en el espacio. La encrucijada, enclave de oscuras prácticas mágicas, sugiere toda clase de asechanzas y peligros, empezando por el más trivial de ellos, la confusión, el camino cambiante (ἄμενσίπορον), distinto a sí mismo en sus diversas apariciones, mientras que la senda recta, la distancia más corta entre dos puntos, es la que ofrece mayores garantías para la seguridad del viaje. El poeta, recurriendo a una imagen marítima, atribuye a una fuerza externa que no entraba en sus previsiones (el viento) su alejamiento del camino primero: el discurso del poema puede trazarse previamente -y Píndaro lo traza-, pero, como en los viajes, en la poesía no son enteramente previsibles todos los avatares: el buen viajero y el buen poeta saben ceder momentáneamente a ellos, dejarse llevar aparentemente por lo que les sale al encuentro, y recuperar después de la aventura el rumbo propio, el que con mayor certeza los llevará al destino que eligieron. Los poemas del tebano se asientan sobre una estructura preconcebida, que, aunque siempre operante, no pretende sofocar los diversos desarrollos temáticos e imaginarios que el discurso poético sugiere y con los cuales se enriquece. Precisamente de esa habilidad suya, de ese saber caminar por lo curvo y por lo recto, esa ciencia que no enseñan las retóricas al uso, se enorgullece Píndaro en más de una ocasión.

I. 2, 33-4 ("Pues no se hace montaña ni escarpado el camino (οὐ γὰρ πάχος οὐδὲ προσάντης ἅ κέλευθος γίνεται) si uno lleva los honores de las del Helicón a casa de hombres bien afamados") precede a la imagen del lanzamiento de la jabalina (35-7), con la que presenta en común la idea de recorrido de un trayecto. El camino no es otro que el del elogio poético, tanto más llano y fácil cuanto mejor fama tiene el celebrado.

I. 4, 1-3 ("Tengo gracias a los dioses mil caminos (μυρία ... κέλευθος) por todas partes, Meliso, pues revelaste en los juegos ístmicos buenos recursos, para perseguir con mi himno vuestras glorias") presenta un tópico literario⁶⁰⁸: el éxito en las pruebas deportivas supone y augura el éxito (el recurso, el camino) de la alabanza poética correspondiente. Efectivamente el triunfo deportivo abre un cauce temático para la composición poética.

O. 9, 47 ("Pon en pie para ellos un sonoro camino de palabras (ἐπέων ... οἶμον λυγύν)") sirve de transición al mito de Deucalión y Pirra y precede inmediatamente a la exhortación a alabar el vino añejo, pero la flores de los himnos nuevos (48-9). La proximidad de estos versos así como el uso del verbo ἐγείρω ("levantar, despertar") lleva a pensar que Píndaro alude a su propia originalidad en el tratamiento del mito o bien en la elección, más

⁶⁰⁸ G.F. GIANOTTI (1975), p. 121, asegura que precisamente a partir de Píndaro ἔστι μοι θεῶν ἑκατι μυρία παντᾶι κέλευθος se convierte en fórmula convencional.

allá de la pretendida referencia a Simónides⁶⁰⁹. El camino de palabras, de versos, es el propio relato mítico que el poeta se dispone a comenzar.

En *P.* 4, 247-8 ("Se me hace largo ir por el camino de carros (κατ' ἄμαξιτόν): la hora apremia y conozco un atajo (οἶμον ... βραχύν). Pues voy por delante de muchos otros en sabiduría") hemos de ver nuevamente un pasaje de carácter transicional en que οἶμος βραχύς aparece opuesto a ἄμαξιτός. El poeta, dispuesto a dar fin al relato mítico, se enorgullece de su saber hacer que le permite seguir su propio criterio en el desarrollo de cada una de las partes que integran el poema. A juzgar por el uso de οἶμος en el pasaje anteriormente analizado y el de ἄμαξιτός en *Pae.* 7b, 10-4 bien podríamos concluir que el primero se usa con preferencia para indicar la particular técnica compositiva pindárica, mientras que el segundo alude a la narración lineal tradicional, a la manera épica. Al magnífico camino ancho por el que transitan los carros opone Píndaro la breve senda que él sabe usar como atajo. No hay ninguna opinión despectiva respecto al camino homérico, del que también se sirve el tebano, sino una autoafirmación de su superioridad respecto a sus rivales contemporáneos, a quienes sólo considera capaces de la imitación.

Pae. 7b, 10-4 ("Cantad himnos, yendo por el muy pisado camino (κατ' ἄμαξιτόν) de Homero, pero no sobre yeguas ajenas, una vez que (nosotros conducimos el) carro alado ¿de las Musas?") es el

⁶⁰⁹ Cf. *Alusiones a otros poetas*.

pasaje en que más claramente se pone de manifiesto cuál es el valor de ἄμαξιτός en referencia a la poesía. Píndaro exhorta a seguir el camino homérico, pero guiado por la iniciativa propia ("no sobre yeguas ajenas"), puesto que el título de poeta ("dirigir el carro de las Musas") supone la capacidad para hacerlo.

N. 6, 53-4 ("Y esto descubrieron los antiguos como camino ancho (ὁδὸν ἄμαξιτόν). También yo lo sigo cuidadosamente") presenta otro ejemplo del uso de ἄμαξιτός por parte de Píndaro. En esta ocasión el poeta opta por mantenerse fiel a la tradición inventada por sus predecesores. La oposición ἄμαξιτός / οἶμος nunca se expresa en términos excluyentes, sino complementarios: Píndaro conoce, respeta, admira y sigue la tradición homérica, pero no se considera obligado a una imitación servil puesto que también dispone de recursos emanados de su propio talento poético.

N. 6, 45-6 ("Por todas partes hay para los entendidos en palabras anchos caminos (πλατεῖαι ... πρόσοδοι) de versos para adornar a esta gloriosa isla") es otra referencia de carácter transicional con la que se da paso al mito. Estamos una vez más ante el conocido tópico de la abundancia de motivos dignos de elogio que la ciudad suministra para su tratamiento poético.

2.3.2. Caminos del mar.

En el mar no hay caminos propiamente dichos, no hay sendas visibles, marcadas sobre la superficie de las aguas; sólo está el rumbo en la mente o en el mapa. El mar es siempre el reino de lo incierto, de la naturaleza más indomable y más temible. Buscaremos,

por tanto, rumbos, proyectos de viaje, trayectorias, nunca caminos en sentido de objetos preexistentes a la navegación o independientes de ella. La ruta abarca el trayecto de tierra a tierra, de manera que el embarcar y desembarcar cobran especial importancia, por cuanto suponen respectivamente perder la seguridad y reencontrarla. Por tal razón, aunque con esos verbos no se designa estrictamente el camino, optamos por recoger aquí los pasajes en que aparecen.

2.3.2.1. Términos.

πλόος (P. 11, 39; N. 3, 27) es el sustantivo más empleado para el rumbo, el trayecto marítimo; στόλος, el término con el que se designa la expedición, el viaje e incluso su causa, aparece en P. 2, 62 y el verbo correspondiente (στέλλω)⁶¹⁰ en O. 13, 49.

2.3.2.2. Valores contextuales.

En el estudio de los pasajes alusivos a los "caminos del mar" no debemos limitarnos sólo a los significantes πλόος y στόλος, sino que hemos de acudir también a referencias en las que por otros medios léxicos se sugiera esa misma idea u otras semejantes.

Como se indicó en el apartado anterior (*caminos de la tierra*), P. 11, 38-40 combina la imagen del camino en la tierra con la del camino en el mar. El resorte que provoca el paso de una representación a otra es la condición cambiante de las encrucijadas terrestres: ese aspecto mutable que en ellas presenta el camino, esa variedad de rostros que siembra la confusión y la duda, recuerda los imposibles caminos en las aguas, la dificultad de mantener el rumbo

⁶¹⁰ Ya comentado a propósito de la poesía como viaje.

frente a los embates del viento, la insignificancia de la trayectoria racionalmente trazada frente a las potencias de la naturaleza, que no se someten a la lógica humana. La barca cede al empuje del viento como el poeta a la tentación de dejarse llevar por imágenes, relatos, temas y motivos que no entraron en sus primeras y calculadas previsiones⁶¹¹.

N. 3, 26-8 ("Corazón, ¿hacia qué promontorio extranjero diriges mi rumbo (πλόον)? Digo que lleves la Musa a Éaco y a su linaje") es otro pasaje de transición al mito que sigue a la mención de las columnas de Heracles⁶¹² (el punto alcanzado por el vencedor y más allá del cual no se puede ir) en v. 21. La apelación al θυμός viene a ilustrar lo que comentábamos a propósito de P. 11, 38-40: el poeta se deja llevar por él apartándose en ocasiones de la trayectoria que previamente se ha marcado y que en todo momento constituye su guía. El camino caprichoso del corazón está en abierta lucha con el racionalmente determinado; el recurso retórico de apelación al propio θυμός, el desdoblamiento de la personalidad poética en un "yo espontáneo" y un "yo del autocontrol", aunque ficción literaria, responde a un motivo real.

⁶¹¹ Cf. para este motivo (desviación del programa) o. BECKER (1937), p. 72.

⁶¹² J. PÉRON (1974), p. 81, comenta a propósito de este motivo que se trata de un símbolo en referencia al vencedor, al hombre en general y en el caso presente también a las obligaciones del poeta, de manera que adquiere una doble significación, ética y estética.

N. 4, 69-72 ("Vuelve (ἀπότρεπε) inmediatamente hacia Europa, hacia el continente, el aparejo de la nave, pues me es imposible referir todo el relato de los hijos de Éaco") es, como la mayoría de las imágenes relativas al camino o al rumbo, una referencia transicional que sigue a la mención de las tinieblas infranqueables de más allá de Gadir en el propio verso 69, una variante del motivo de las columnas de Heracles que también en esta ocasión presenta el doble significado moral (límites humanos) y estético (necesidad de gobernar el impulso de la inspiración y de evitar una fantasía excesiva)⁶¹³, y sirve de cierre al viaje mítico. El verbo ἀποτρέπω señala la vuelta a la actualidad.

Emprender un viaje marítimo supone perder la firmeza, la seguridad de la tierra bajo los pies, asumir los riesgos de una aventura incierta. El poeta "embarca" o envía el canto en nave de carga: "Embarcaré (ἀναβάσομαι) en florida travesía (εὐανθέα ... στόλον) para cantar tu valor" le dice Píndaro a Hierón en *P.* 2, 62-3 y pocos versos después (*P.* 2, 67-8) añade "Se te envía (πέμπεται) este canto como mercancía fenicia sobre el canoso mar"; más descriptivos del momento de la partida (desde Egina, la patria del vencedor) son los versos *N.* 5, 2-3 ("Pero, dulce canción, marcha (στεῖχε) desde Egina sobre cada nave de carga y en cada barca"), imagen del movimiento que caracteriza al canto en oposición al arte de la escultura.

⁶¹³ Cf. J. PÉRON (1974), p. 82.

A lo largo del trayecto acosan los peligros: *N.* 6, 55-7 ("De las olas la que se agita al timón de la nave, siempre se dice que a cualquiera turba más el corazón") es imagen contrapuesta a la seguridad que ofrece el camino ancho, el camino de carros descubierto por los antiguos y cuidadosamente seguido por el poeta (53-4); *N.* 4, 36-7 ("De cualquier modo, aunque llega hasta la mitad la profunda agua marina, resiste a sus insidias (ἐπιβουλίας)"), referencia transicional enlazada con la imagen del hechizo del torcecuello (v. 35), alude a la dificultad que supone continuar con el relato mítico⁶¹⁴; ante dificultades de esta clase a veces es aconsejable echar el ancla (*P.* 10, 51-2: "Detén el remo, sujeta rápidamente desde la

⁶¹⁴ La razón del uso de esta imagen ha sido diversamente valorada (cf. nuestro comentario al pasaje: T 164): J. PÉRON (1974), p. 100, piensa que sería respuesta a las críticas que a Píndaro podrían hacerse respecto al relato mítico (largo, poco integrado en el resto del poema). Puesto que Heracles presenta poca relación con Egina, el poeta renuncia a seguir con esta figura bajo pretexto de las leyes del epinicio y la proximidad de la fiesta y pasa a ocuparse de los Eácidas. A.M. MILLER (1983), p. 211, vio la oposición a otros poetas de oficio capaces sólo de atender a los dictados del género, mientras que P. KYRIAKOU (1996) 17-35, defiende que los versos son un anuncio del pronto final -necesidad asumida por el poeta de obedecer a las leyes del género- de las narraciones míticas, que efectivamente tendrá lugar tras una nueva referencia transicional (*N.* 4, 69-72), pasaje antes comentado.

proa el ancla a tierra, salvaguarda del escollo rocoso") precede al símil de la abeja que revolotea de flor en flor como el poeta de relato en relato.

Sin embargo y pese a todos los posibles contratiempos Píndaro recomienda una actitud arriesgada y generosa ante el peligro: *N. 5, 50-1* ("Y si llegas hasta Temístio para cantarle, no te quedes frío. Entrega la voz, despliega las velas hacia la verga del palo mayor (*ἀνὰ δ' ἰστία τεῖνον πρὸς ζυγὸν καρχασίου*)"), imagen próxima al final de la composición y que, a modo de cierre, no deja de evocar los versos 2-3 ("Pero, dulce canción, marcha desde Egina ..."), exhorta a emplearse a fondo, a no escatimar elogios ni esfuerzos, a apostar con todo entusiasmo por el éxito final que en cierta manera las velas hinchadas auguran.

Contemplar desde el barco la tierra que pone término al viaje es motivo de alegría, alivio de todo sufrimiento y júbilo por el logro. Así "desembarca" (*καταβαίνω*: *O. 7, 13; P. 3, 73; N. 4, 38*) el poeta, feliz por haber superado la prueba, compensado del esfuerzo y envuelto en gloria ("Parecerá que desembarcamos muy superiores en luz a los enemigos", *N. 4, 37-8*).

2.3.3. Carro.

La del carro poético es imagen de muy frecuente aparición en la obra de Píndaro⁶¹⁵. Presenta, como buena parte de las

⁶¹⁵ Pensamos que es tradicional. H. MAEHLER (1963), p. 92, n. 1, al tiempo que señalaba el precedente parmenídeo (fr. 1), sospechaba que Píndaro habría tomado la imagen de Simon. 519, fr. 79 (un pasaje que

metáforas de la poesía pindárica, un rasgo fundamental: el dinamismo. El carro supone la unión de varias fuerzas bajo una dirección común, una idea muy del gusto de Píndaro en lo que a su concepción poética se refiere: gobernar la inspiración con la reflexión y la sabiduría técnica.

2.3.3.1. Términos.

El sustantivo que más frecuentemente aparece como denominación del carro poético es ἄρμα (*O.* 1, 110; *P.* 10, 65; *N.* 1, 7; *N.* 9, 4; *I.* 8, 61; *Pae.* 7b, 13); le siguen δίφρος (*O.* 9, 81; *I.* 2,

por fragmentario no incluimos en nuestro *corpus* textual); J. PÉRON (1974), p. 26, considera que la metáfora tiene sus orígenes en pasajes como Hes., *Op.*, 659, Alc. fr. 1D, 92-3 (= fr. 3, 92-3 Calame) y que presenta mayores similitudes con el tratamiento pindárico en los textos de los presocráticos: Empédocles (fr. 3 DK, 5) y Parménides (fr. 1 DK, 1-5), pasaje este último especialmente semejante a Pind. *O.* 6, 22-8 (para un análisis pormenorizado de las similitudes véase por ejemplo o. BECKER (1937), pp. 139-40 y G.B. D'ALESSIO (1992), pp. 143-65). También F. GARCÍA ROMERO (1996), p. 58, defiende el carácter tradicional, en contra de G.F. GIANOTTI (1975), p. 66, n. 97, que pensaba en un origen pindárico sobre la base de imágenes y situaciones reales. Aunque, como decíamos al comienzo, creemos que la metáfora, de valores complejos según los diversos contextos (cf. G.B. D'ALESSIO (1992), p. 154 esp.) era ya de uso común en poetas anteriores, pensamos que Píndaro la reelabora para adaptarla a la realidad del triunfo en las carreras de carros.

2), ὄχημα (fr. 124 a, 1; fr. 140 b, 8) y ὄκχος (O. 6, 24). En cuanto a los verbos, aparte de los de valor general βαίνω (O. 6, 24; I. 2, 2), ἀνάγω (O. 9, 80), ἀναβαίνω (N. 9, 4), el más utilizado en relación con el carro es ζεύγνυμι⁶¹⁶ (O. 6, 22; P. 10, 65; N. 1, 7; I. 1, 6); ἐλαύνω aparece en Pae. 7 b, 14.

ἄρμα es término genérico, nombre en ocasiones del conjunto formado por carro y caballos; δίφρος es propiamente la plataforma del carro sobre la que pueden ir dos personas; ὄχημα y ὄκχος presentan aún un valor más general ("vehículo") que ἄρμα.

2.3.3.2. Valores contextuales.

O. 1, 109-12 ("todavía espero celebrar una victoria más dulce con el carro veloz (σὺν ἄρματι θοῶι κλεῖ- / ξειν) hallando una vía servidora de palabras al llegar a la eminente colina de Crono"), pasaje cercano al final de la composición, une las imágenes del carro y del camino. Tal como indica M. SIMPSON⁶¹⁷, el carro alude aquí simultáneamente a la prueba deportiva y al epinicio que lo celebra. Si bien es cierto que aparentemente faltan indicaciones que aseguren

⁶¹⁶ Aunque en I. 7, 19 no aparece mencionado explícitamente el carro, la sola presencia de ζυγόν sugiere dicha imagen, de manera que a la de las corrientes de agua (16-9: "Pues duerme el esplendor antiguo y no guardan memoria los mortales de lo que no alcanza la excelsa flor de la poesía, uncida a las gloriosas corrientes de versos") se asocia ésta del carro, como señala J. PÉRON (1974), pp. 238-9.

⁶¹⁷ M. SIMPSON (1969), pp. 466-70.

la imagen del carro poético, la presencia del verbo κλειΐξειν y la metáfora de la vía de palabras facilitan esta interpretación.

P. 10, 64-6 ("Confío en la amable hospitalidad de Tórax, que esforzándose en mi favor unció este carro de cuatro caballos de las Piérides (τόδ' ἔξευξεν ἄρμα Πιερίδων τετράορον) amando a quien le ama, llevando a quien le lleva de buen grado") nos ofrece la conocida imagen del carro de las Musas, equiparado aquí a la propia P. 10, encargada por Tórax, el que "unce el carro", es decir, el que al encargar la oda actúa para unir el triunfo a su correspondiente celebración poética.

N. 1, 7 ("El carro (ἄρμα) de Cromio y Nemea me impulsan a uncir un canto encomiástico (ἐγκώμιον ζεύξαι μέλος) por las hazañas victoriosas") es una referencia situada al comienzo del epinicio dedicado al triunfo de Cromio de Siracusa con el carro. Si bien el principio del verso alude al carro real con el que el cliente obtuvo la victoria, el final nos lleva a reinterpretarlo en otro sentido: el poeta unce el canto, se dispone a empezarlo movido por el éxito de Cromio en la prueba, luego de alguna manera el carro deportivo es ya casi el carro poético. Observamos aquí, como en el pasaje anteriormente analizado, el uso del verbo ζεύγνυμι para indicar la unión de mundo real y mundo poético, de triunfo y celebración encomiástica.

N. 9, 4-5 ("Pues subiendo al carro de poderosos caballos (τό κρατήσιππον ... ἐς ἄρμ' ἀναβαίνων) da la señal para el canto en honor de la madre y sus dos hijos gemelos que comparten la vigilancia

de la escarpada Pitón") es también un pasaje situado al principio de la composición. En el punto de partida del poema el poeta sugiere la imagen de un cortejo triunfal (1-3) que se dirige desde Sición hasta Etna, la ciudad del vencedor, pero, por otra parte, la subida de Cromio al carro evoca el comienzo de la carrera que le dio el triunfo: la trabazón entre acontecimiento deportivo y celebración poética es tal que el principio de lo que será la victoria se hace coincidente con el inicio de la oda ("al subir al carro da la señal para el canto")⁶¹⁸.

I. 8, 61-2 ("Se apresura el carro de las Musas (Μοισαῖον ἄρμα) para celebrar el recuerdo de Nicocles el pugilista") es una referencia próxima al final del epinicio (v. 70) compuesto con motivo de la victoria del niño Cleandro de Egina en el pancracio. Las Musas sirven de puente entre el mito (que concluye con el treno que las diosas derramaron sobre la tumba y la pira de Aquiles) y la actualidad (alabanza del tío del vencedor). El carro de las Musas se identifica aquí con el hilo argumental de *I.* 8: cercano ya el final, conviene pasar al obligado elogio de la familia del vencedor.

Pae. 7 b, 10-4 (Cantad himnos yendo por el muy pisado camino de Homero, pero no sobre yeguas ajenas, una vez que (nosotros conducimos) el carro alado ¿de las Musas? (πο]τανὸν ἄρμα / Μοισα[ῖον ἐλάυνο]μεν)), pasaje ya estudiado a propósito de la imagen del camino, presenta -según la propuesta textual que hemos adoptado- la

⁶¹⁸ En contra de esta interpretación cf. B.K. BRASWELL (1998), p. 52, que niega toda relación lógica entre ἀναβαίνων y μανύει.

metáfora del carro de las Musas, representativo en este caso del oficio poético. El poeta reclama el derecho que le asiste como a tal de convertirse en auténtico auriga, conductor, director de su propia producción.

El carro de las Musas es *δίφρος* en *O.* 9, 80-1 ("Ojalá fuera inventor de palabras adecuado para dejarme llevar en el carro de las Musas (*ἀναγεῖσθαι ... ἐν Μοισᾶν δίφρῳ*)"), pasaje perteneciente a la *Olímpica* dedicada a la victoria de Efarmosto de Opunte en la palestra. Se trata de una referencia transicional situada entre el mito y la actualidad: tal vez los versos finales del relato, en que se narra el combate que Patroclo y Aquiles mantuvieron contra Télefo, son los que motivan la elección del término *δίφρος*, el carro de dos plazas (una para el auriga y otra para el combatiente) propio de las batallas. En *ἀναγεῖσθαι* debemos ver más que la idea de "subir, ser llevado" la de "dejarse llevar", pues es evidente el carácter transicional del pasaje; estaríamos una vez más ante el tópico del relato legendario que reclama un desarrollo a expensas del equilibrio estructural del resto de la composición.

I. 2, 1-3 ("Los hombres de antes, Trasíbulo, los que provistos de la gloriosa forminge subían al carro de las Musas de áurea diadema (*οἱ χρυσαμπύκων / ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαινον*), disparaban con rapidez himnos de dulce voz para los muchachos") abre la composición dedicada a una victoria con el carro precisamente con dicha imagen. Que Píndaro relaciona *δίφρος* en referencias a la poesía con contextos guerreros, tal como apuntábamos anteriormente, se hace

evidente en v. 3: el disparo de himnos y la lira usada a modo de arma. Como en tantas ocasiones, la imagen primera experimenta una transformación que la dota de nuevas sugerencias: la del carro se vería probablemente motivada por la victoria en dicha prueba; a través de la conversión del de competición en carro guerrero el poeta deriva hacia la metáfora del dardo poético.

O. 6, 22-5 ("Pero, Fintis, únceme (ζεῦξον) ya el brío de las mulas cuanto antes para que por sendero puro hagamos avanzar el carro (βάσομεν ὄκχον) y lleguemos al linaje de estos hombres") pertenece a la referencia transicional al mito ya estudiada a propósito de la imagen del camino. Fintis, el auriga del vencedor en la victoria con el carro de mulas que esta *Olímpica* celebra, es el que debe uncir el poético. Como indica M.R. LEFKOWITZ⁶¹⁹, que el poeta se coloque en el carro del vencedor implica que le iguala en precisión y velocidad, así como en capacidad para el éxito.

Fr. 124 a, 1-2 ("Trasíbulo, te envío como postre este carro de amables canciones (ἐρατῶν ὄχημ' αἰοιδῶν ... πέμπω μεταδόριον)") nos lleva al ambiente de la poesía simposíaca, donde el carro es ya vehículo enviado, cargado de cantos, que entre vinos y festivos convidados contribuirá a amenizar el banquete, un carro más próximo a Baco y sus dones que a los arduos esfuerzos en pos de la victoria, sea en las pruebas deportivas, sea en la batalla. Aunque propiamente ὄχημα designa al vehículo, ese valor queda aquí algo desvirtuado por la fuerza que cobra el verbo πέμπω y el adjetivo

⁶¹⁹ M.R. LEFKOWITZ (1991), p. 163.

μεταδόριον, observándose un desplazamiento de significado hacia la idea de "recipiente, continente": ὄχημα es más el objeto en que se depositan las canciones que su medio de transporte.

Fr. 140 b, 8-11 (" ... cual carro sonoro ... ¿relato para un peán? para Apolo y ... adecuado") presenta otro uso de ὄχημα, comparado tal vez en este fragmentario e incierto pasaje con un peán⁶²⁰.

En I. 1, 6, verso perteneciente a un epinicio que celebra un triunfo con el carro, no aparece ningún sustantivo que lo designe, pero sí uno de los verbos preferidos en estos contextos: ζεύγνυμι ("Con la ayuda de los dioses unciré (ζεύξω) la culminación de ambos homenajes"). El poeta se propone unir el término, la culminación (τέλος) a los dos poemas que tiene encargados, de la misma manera que quien une una pareja de animales al tronco de un carro. La imagen se retoma en versos posteriores en un doble nivel: el literal representado por ἄρματι (v. 14) y el metafórico, en referencia a la propia actividad poética (ἐναρμόξαι, v. 16)⁶²¹.

Las imágenes del carro, mayoritarias al comienzo del poema y en epinicios dedicados a triunfos en tales pruebas, sugieren la idea de reunión de fuerzas (especial frecuencia del verbo ζεύγνυμι) en una dirección común, de inicio de una andadura arrolladora y victoriosa, la de la propia composición con la que el

⁶²⁰ Cf. comentario al pasaje (T 225) y *Alusiones y citas de otros poetas* (Jenócrito de Locros).

⁶²¹ Cf. G.W. MOST (1985b), p. 59.

carro se identifica. La imagen del carro de las Musas la recibe Píndaro de la tradición, pero la reelabora -sobre la base real de epinicios por victorias con el carro- desarrollando fundamentalmente su dinamismo y asociándola a otras imágenes también relacionadas con el movimiento (corrientes de agua, camino, dardos).

2.3.4. Nave.

2.3.4.1. Términos.

ἄκατος (P. 11, 40; N. 5, 2) es la denominación del barco ligero, de escasas dimensiones; ἔντεα ναός (N. 4, 70) son los aparejos de la embarcación⁶²², ναῦς el término genérico para "nave, barco"; con ὀλκάς (N. 5, 2) se designa la nave de carga. El vocabulario marino de Píndaro es igualmente rico y variado en lo que a las distintas partes de la nave se refiere: κῶπα (P. 10, 51) es el remo; ἄγκυρα (P. 10, 51), el ancla; πρῶιρα (P. 10, 52), la proa; ἱστία (N. 5, 51), las velas; καρχήσιον (N. 5, 51) es la denominación del mástil; con πούς (N. 6, 55) designa Píndaro al timón; ἔμβολος (fr. 6 a, (e)) es el espolón de la nave.

Esta variedad de vocablos da una idea del interés que las imágenes marítimas suscitan en Píndaro en relación a la poesía. Indudablemente el poeta halló en las metáforas marineras, que tan arraigadas estaban ya en la tradición literaria, múltiples y significativos aspectos y situaciones comparables a la navegación poética.

⁶²² Perífrasis prácticamente equivalente a ναῦς (cf. J. PÉRON (1974), p. 46, n. 1).

2.3.4.2. Valores contextuales.

En P. 10, 51-2 ("Detén el remo (κῶπαν σχάζον), sujeta rápidamente desde la proa el ancla a tierra (ἄγκυραν ἔρεισον χθονὶ πρῶι·ραθε), salvaguarda del escollo rocoso"), pasaje transicional que precede a la imagen de la abeja que revolotea de un relato a otro, se identifica la detención de la nave⁶²³ con la del rumbo poético: el poeta debe interrumpir el relato mítico ante el riesgo de tropezar con escollos; echar el ancla a tierra representa la seguridad, el asidero que protege del peligro.

N. 4, 69-70 ("Vuelve inmediatamente hacia Europa, hacia el continente el aparejo de la nave (ἔντεα ναός)"), versos que siguen a la mención de las columnas de Heracles, es también un pasaje transicional del mito a la actualidad. La razón que aduce para el cambio de rumbo es la imposibilidad de continuar, por su extensión, con el relato.

N. 5, 2-3 ("Pero, dulce canción, marcha desde Egina sobre cada nave de carga y en cada barca (ἐπὶ πάσας ὀλκάδος ἐν τ' Ἀκάτῳ)") es, tal como ya hemos indicado anteriormente, una imagen de movimiento, pero también incide en un tema aludido por Píndaro en otras ocasiones en referencia a la poesía encomiástica: el comercio marítimo⁶²⁴.

⁶²³ σχάζειν es el término técnico con valor "cesar la navegación" (cf. J. PÉRON (1974), p. 44).

⁶²⁴ Cf. N. 6, 31-5 ("De ellas (hazañas nobles) no carecen los Básidas, linaje famoso desde antiguo que, llevando en sus naves

N. 5, 50-1 ("Si llegas hasta Temistio (Θεμίστιον)⁶²⁵ para cantarle, no te quedes frío. Entrega la voz, despliega las velas hacia la verga del palo mayor (ἀνὰ δ' ἰστία τεῖνον πρὸς ζυγὸν καρχασίου)") sirve de comienzo al elogio del abuelo del vencedor. La metáfora de las velas desplegadas, que sigue inmediatamente a la exhortación que el poeta se dirige a sí mismo a entregar la voz, está directamente relacionada con el aire, con el viento, a través del cual se propaga la una y se hinchan las otras: entregar, desplegar, es imagen del máximo desarrollo de la capacidad, de las posibilidades.

N. 6, 55-7 ("De las olas la que se arremolina junto al timón de la nave (πὰρ ποδὶ νᾶός), siempre se dice que a cualquiera turba más el corazón") es otro pasaje de transición del mito a la actualidad, a la celebración de la victoria, probablemente representada metafóricamente por esa ola que se arremolina junto a la nave.

Para fr. 6 a (e) nos falta contexto suficiente que permita llegar a conclusiones de cierto alcance.

(ναυστολέοντες) sus propios cantos de encomio, fueron capaces de procurar gracias a sus honrosas acciones un gran himno a los labradores de las Piérides") y P. 2, 67-8 ("Se te envía este canto como mercancía fenicia (Φοίνισσαν ἔμπολάν) sobre el canoso mar").

⁶²⁵ J. PÉRON (1974), p. 50, llama la atención sobre el juego de palabras entre Θεμίστιον y ἰστίον.

Hemos podido observar que las imágenes marítimas relativas al rumbo y a la nave suelen tener, como las de carros y caminos de la tierra, función transicional. De la misma manera que el carro aparece mayoritariamente en epinicios que celebran sus victorias, las metáforas náuticas son más frecuentes en composiciones dedicadas a vencedores de ciudades especialmente marineras (en este sentido destacan sobre todo las de las *Nemeas* 3, 4, 5 y 6, dirigidas a eginetas) o a quienes el mar separa de la tierra natal de Píndaro (*Píticas* 2 y 3, compuestas para Hierón de Siracusa). Es éste un aspecto más en el que se muestra la estrecha imbricación entre realidad, actualidad de la celebración y desarrollo literario. Metáforas, símiles y símbolos conforman en la obra pindárica una estructura tan perfectamente engarzada como en otro ámbito del lenguaje podría serlo el tratado filosófico más lógico y racionalmente ordenado. Las metáforas de Píndaro no salpican caprichosamente sus poemas, sino que los estructuran y les dan un armazón de coherencia, no por imaginaria menos fundamentada que el tan ensalzado discurrir lógico. Son otros los cauces del poeta.

2.4. Deportes.

Entramos en un capítulo especialmente pródigo en imágenes. No es de extrañar, puesto que la la mayor parte de la obra conservada de Píndaro está dedicada a la celebración de triunfos deportivos y la correspondencia entre palabra poética y hazaña que celebra, entre poeta y vencedor, es un motivo constante⁶²⁶ en los

⁶²⁶ En este sentido cf. M.R. LEFKOWITZ (1991), p. 168. K. CROTTY

epinicios. Estableceremos dos apartados para su estudio: a) deportes varios y b) relativas al disparo de flechas o jabalina. La razón de una clasificación tan asimétrica reside en la abundancia de imágenes de este último grupo, que efectivamente, en virtud de muy marcados rasgos comunes se configura como tal.

2.4.1. Deportes varios.

Dejando aparte las imágenes alusivas a las carreras de carros, que ya han sido estudiadas en el apartado anterior, contamos con referencias a la lucha (N. 4, 93-6), al salto (N. 5, 19-20), a la carrera (N. 8, 19) y una peculiar a la natación, aunque no competitiva (O. 13, 114).

Desviándonos de nuestro proceder habitual omitimos aquí el estudio de la terminología, por no asentarse la imagen en un sustantivo o verbo concreto, sino más bien en todo un conjunto de palabras.

N. 4, 93-6 ("Al elogiar a Melesias (Μελησίαν)⁶²⁷ a qué discordia daría la vuelta (οἶον ... ἔριδα στρέφοι) haciendo presa de palabras (ῥήματα πλέκων), imposible de arrastrar en el discurso

(1982), p. 7 esp.

⁶²⁷ D. AUGER (1987), p. 50 (n. 53) recoge la sugerencia de J.B. BURY, *The Nemean odes of Pindar*, 1890, pp. 232-4, respecto al posible juego de palabras μέλος - Μελησίας (para un luchador con nombre de canto se precisa un canto en forma de lucha).

(ἀπάλαιστος ἐν λόγῳ ἔλκειν⁶²⁸), de blanda disposición para los nobles, duro contrincante para los malintencionados") constituye el elogio dedicado al entrenador Melesias con el que se cierra la composición. El lenguaje poético se compara a las escenas y técnicas de la lucha: "dar la vuelta a la contienda, a la rivalidad" es vencer al contrincante (en el deporte y en el oficio poético); "hacer presa de palabras" evoca la inmovilización del contrario en la lucha (el poeta no se ayuda, como el deportista en la palestra, de sus brazos y sus piernas, sino de las palabras); "imposible de arrastrar en el discurso" es equivalente a "no conocer la derrota". En esta secuencia de imágenes que mezclan elementos de la lucha y de la tarea poética llama la atención su configuración bipartita y paralela: el deporte (dar la vuelta, hacer presa, arrastrar) y la poesía (la rivalidad, de palabras, en el discurso).

N. 5, 19-20 ("Si se ha decidido elogiar la prosperidad, la fuerza de las manos o la férrea belicosidad, a partir de ahí se me prepare la tierra para un salto largo. Tengo ligero el impulso de las rodillas") es un pasaje de transición de la actualidad al relato mítico: el elogio de fuerza y belicosidad es especialmente oportuno porque se trata de una oda dedicada a una victoria en el pancracio. De la alusión a este deporte real se pasa a la imagen de otro, el salto que el poeta sabe dar para abordar un tema distinto según requiere la estructura del epinicio. Como tantas veces, Píndaro no se

⁶²⁸ Este verbo, término de la lucha, aparece vinculado a la palabra también en N. 7, 103-4.

conforma con una sola metáfora, sino que enlaza una con otra: a estos versos sigue la imagen de las águilas que vuelan al otro lado del mar (v. 21), la cual presenta rasgos comunes con el salto: el desplazamiento, la fuerza y ligereza, el vuelo (aunque por corto tiempo en el caso del salto).

N. 8, 19 ("Me detengo sobre pies ligeros (ἵσταμαι δὲ ποσσὶ κούφοις, ἀμπνέων τε πρὶν τι φάμεν), tomando aliento antes de decir algo") se encuadra en un pasaje transicional al mito. La imagen, situada en la oda que celebra la victoria en la carrera de Dinias de Egina, alude a la preparación y al nerviosismo propio de los momentos previos a su comienzo (trátase de atletas o de caballos).

O. 13, 114 ("Vamos, sal nadando con pies ligeros (κούφοισιν ἔκνευσον ποσίην)"), el penúltimo verso del epinicio, una exhortación que el poeta se dirige a sí mismo, supone una curiosa mezcla del ámbito de la carrera y las metáforas marinas en un poema dirigido a Jenofonte de Corinto por su victoria en el estadio y en el pentatlon.

2.4.2. Disparo de flechas y jabalina.

2.4.2.1. Términos.

Los sustantivos empleados en relación con el disparo son: βέλος (O. 1, 112; O. 2, 83; O. 9, 8; O. 13, 95), φαρέτρα (O. 2, 84), σκοπός (O. 2, 89; O. 13, 94; N. 6, 27; N. 9, 55; fr. 6 a (g)), τόξον (O. 2, 89; O. 9, 5; N. 6, 28), ὀϊστός (O. 2, 90; O. 9, 12), ἄκων (O. 13, 93; P. 1, 44; N. 7, 71), ῥόμβος (O. 13, 94), κῆλον (P.

1, 12), τόξευμα (I. 5, 47). En cuanto a los verbos encontramos: ἐπέχω (O. 2, 89), ἔημι (O. 2, 90; O. 9, 11; O. 13, 94; N. 6, 28; fr. 6 a (f)), τανύω (O. 2, 91), καρτύνω (O. 13, 95), βάλλω (P. 1, 44; N. 3, 65), δονέω (P. 1, 44), ῥίπτω (P. 1, 45), τυγχάνω (N. 6, 27), ὄρνυμι (N. 7, 71), ἄκοντίζω (N. 9, 55; I. 2, 35), τοξεύω (I. 2, 3), δισκέω (I. 2, 35).

βέλος, formado sobre la raíz de βάλλω, es término con valor general "objeto, arma arrojadiza"; ὀϊστός es la flecha; ἄκων es denominación del venablo, flecha o lanza corta; κῆλον designa propiamente al astil de la flecha y por extensión a ella misma; τόξευμα es el término aplicado a la flecha a partir del arco (τόξον) con que se dispara; con ῥόμβος, denominación del instrumento que, ya sea en los misterios, ya en prácticas mágicas⁶²⁹, se hace girar sujeto a una cuerda, se alude al disparo de las flechas, también sometidas a la tensión de la cuerda del arco; σκοπός es el blanco, el objeto en que se fija la vista para el disparo; φάρετρα, el nombre de la aljaba, se relaciona etimológicamente con φέρω.

Tanto βάλλω como ἔημι son verbos de valor general, no específicos para el lanzamiento de flechas o jabalinas: el primero presenta un valor básico "arrojar, lanzar", mientras que el último incide más en la distensión ("soltar"). τανύω, por el contrario, alude al acto de tensar. ῥίπτω, relacionado etimológicamente con ῥιπή, sugiere la idea del ímpetu, del impulso desatado. ὄρνυμι

⁶²⁹ Cf. R. PETTAZZONI (1997) [1924], pp. 21-44; A.E.F. GOW (1934) 1-13 (ad Theoc. 2, 30).

resalta el valor incoativo en la acción de alzar o lanzar. ἐπέχω es uno de los verbos utilizados para "apuntar", es decir, "sujetar el arco o la lanza dirigiéndolo hacia un objetivo". También con καρτύνω se recoge la idea de dirección, pero a partir de un sentido totalmente distinto, el de κράτος ("fuerza, poder, dominio"). δονέω, verbo especialmente adecuado para la jabalina o la lanza, significa "agitar, blandir". δισκέω se emplea específicamente para el lanzamiento de disco. τυγχάνω, verbo de valor muy general, indica en estos contextos el acierto en el objetivo. ἄκοντίζω es el verbo específicamente utilizado para el disparo de jabalina, como τοξεύω lo es para el del arco.

La riqueza y variedad del léxico pindárico del disparo prueba el interés que para el poeta presenta cada una de sus fases como imágenes paralelas del fenómeno poético. Estamos una vez más ante metáforas caracterizadas fundamentalmente por su dinamismo, por su tensión. La abundancia de ellas va más allá de la temática deportiva propiciada por los epinicios: en el lanzamiento de jabalinas y flechas se aúnan elementos especialmente apreciados por el poeta: la trayectoria predeterminada (la voluntad, el control, estructura y desarrollo del poema), el recorrido entre dos puntos fijos, el de partida y el blanco (los referentes que enmarcan la composición poética), la tensión y distensión del arco (sometimiento a la estructura / tendencia a la digresión y al desarrollo de las partes), el vuelo, el camino a través del aire (elevación poética), la rapidez, la certeza en el disparo (consecución del objetivo,

éxito). Tampoco debemos omitir la semejanza formal (la tensión de las cuerdas, su vibración) entre lira y arco que indudablemente operaría en la imaginación del poeta⁶³⁰, como efectivamente puede apreciarse en pasajes como *P.* 1, 10, citado por GIANOTTI, *I.* 2, 1-3 ("Los hombres de antes, Trasibulo, los que provistos de la gloriosa *forminge* subían al carro de las Musas de áurea diadema, disparaban con rapidez himnos de dulce voz para los muchachos") y el posteriormente comentado *O.* 9, 11-4.

2.4.2.2. Valores contextuales.

Dejamos fuera de este estudio fr. 6 a (f) y (g) en razón de su estado fragmentario, que no permite la reconstrucción de un contexto suficiente.

En *O.* 1, 111-2 ("Y verdaderamente la Musa con fuerza alimenta para mí el dardo más poderoso (*καρτερώτατον βέλος ἄλκῃ τρέφει*)"), un pasaje que sigue inmediatamente a la imagen del camino de palabras (110-1) con el que celebrar una próxima victoria con el carro⁶³¹, la flecha representa la capacidad poética, nutrida y

⁶³⁰ Cf. G.F. GIANOTTI (1975), pp. 67-8. J. DUCHEMIN (1955), p. 25, a propósito de la asociación de la evocación del arco y la lira así como de la relación Musas - Apolo en *O.* 9, 11-4. Prueban la analogía establecida entre arco y lira los pasajes *Od.* 21, 406-9 y 410-11 (citado por R. HARRIOTT (1969), p. 70), *h. Ap.* 131, Heraclit. 51 DK, *fr. adespota* 951 PMG (*φόρμιγξ ἄχορδος*), recogidos y comentados por R. NÜNLIST (1998), pp. 143-4.

⁶³¹ En esta secuencia de metáforas es la idea de camino, de

acrecentada -como un ser vivo- al máximo por la Musa. También en *O.* 2, 83-5 ("Tengo muchos dardos veloces bajo el brazo, dentro de la aljaba (ὠκέα βέλη / ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας), que hablan a los entendidos") las flechas son imagen de los recursos, de las posibilidades (técnicas y temáticas)⁶³² y del talento del poeta, muy superior en su opinión al de sus colegas coetáneos (86-8: parloteo de cuervos ante el ave de Zeus). El adjetivo ὠκέα incide sobre todo en su carácter expeditivo. Sirviéndose de un término distinto expresa Píndaro la misma idea en *I.* 5, 46-8 ("Muchos dardos tiene mi lengua elocuente (πολλὰ μὲν ἄρτιεπής / γλῶσσά μοι τοξεύματ' ἔχει) para sonar en alabanza de aquéllos"). El poeta afirma en todos estos casos que dispone de recursos y se enorgullece de ellos, pero, a juzgar por *O.* 1, 111-2, en última instancia atribuye a la Musa su calidad y distinción.

O. 2, 89-93 ("Vamos, corazón, apunta ahora el arco hacia el blanco (ἔπεχε νῦν σκοπῶι τόξον). ¿A quién dispararemos (βάλλομεν) de nuevo con una actitud amable lanzando las flechas de gloria (εὐκλέας δῖοιτοὺς ἱέντες)? Apuntando (τανύσαις) hacia Agrigento con

trayectoria, la que propicia la asociación, la que actúa como nexo: el carro de la victoria sugiere la idea del camino por tierra y el camino de palabras, el recorrido aéreo que evoca la imagen de la flecha: el carro es al camino en la tierra lo que la flecha al camino en el aire.

⁶³² Incluso de las no realizadas en el poema.

espíritu verdadero diré una palabra conforme a juramento") es un pasaje próximo al final de la composición en el que se retoma la imagen de O. 2, 83-5 ("Tengo muchos dardos veloces bajo el brazo ..."), brevemente interrumpida por la de los cuervos y el águila, y con el que se da paso al elogio final del vencedor. "Apuntar" es marcarse un objeto de alabanza poética, y las flechas que el poeta dispara son de gloria, de buena fama.

O. 9, 5-8 ("Pero ahora desde los arcos de las Musas flechadoras (ἐκταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων) acércate con tales dardos (τοιοῖσδε βέλεσσιν) a Zeus de purpúreo relámpago y al venerado promontorio de Élide"), pasaje que continúa en O. 9, 11-4 ("Lanza dulce flecha alada (πτερόεντα δ' ἔει γλυκύν / ... δῖόν) hacia Pitón. No tocarás palabras que caigan al suelo (χαιμαπετέων λόγων ἐφάψαι) al hacer vibrar la lira (φόρμιγγ' ἐλελίζων) por las gestas de lucha de un hombre de la gloriosa Opunte"), es especialmente interesante para el estudio del origen de la flecha como imagen de la poesía desde el punto de vista mitológico y también a partir de la semejanza entre el arco y la lira⁶³³: las Musas aparecen caracterizadas aquí como flechadoras. Ellas comparten con Apolo, el dios arquero, el patronazgo de la poesía; de ahí que el epíteto propio del uno haya podido ser utilizado fácilmente para las otras. La doble faceta del dios (la musical y la de arquero) hubo de propiciar indudablemente la unión de ambas, representada en la imagen tan frecuente del disparo poético. El adjetivo πτερόεντα (alada) de v. 11 pone de manifiesto

⁶³³ Cf. nota previa al respecto.

uno de los rasgos fundamentales de la metáfora de la flecha: el dominio del aire, el que corresponde a las aves, a los seres alados. "Lanzar dulce flecha alada" y "hacer vibrar la lira" son expresiones contiguas y equivalentes, unidas por las "palabras que no caen al suelo": de la imagen del arco se pasa a la de la lira, que mantiene la vibración (ἐλελίζων) y también el recuerdo de las flechas ("palabras que no caen al suelo").

N. 3, 65 ("Zeus, pues es tu sangre, tu certamen, al que apunta / dispara (ἔβαλεν) mi himno") constituye una referencia transicional en la que el blanco poético (la celebración de la victoria en Nemea) marca el momento del retorno a la actualidad y el fin del relato mítico.

En I. 2, 1-3 ("Los hombres de antes, Trasibulo, los que provistos de la gloriosa forminge subían al carro de las Musas de áurea diadema, disparaban con rapidez himnos de dulce voz para los muchachos (παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους)"), pasaje comentado a propósito del carro de las Musas, sugiere, como se indicó, la semejanza entre la lira y el arco.

O. 13, 93-5 ("Pero yo, al disparar el vibrante tiro de mis dardos (εὐθὺν ἀκόντων / ἴεντα ῥόμβον), no debo lanzar fuertemente con las manos muchas flechas fuera del blanco (παρὰ σκοπὸν οὐ χρὴ / τὰ πολλὰ βέλεα καρτύνειν χερσῶν)"), versos con marcado carácter transicional (paso a la enumeración de otras victorias de la familia del vencedor), incide en la certeza en el disparo, en la precisión: el poeta debe ajustar la composición a lo que en cada momento se

requiere. Tal proceder es a su juicio más recomendable que el desarrollo indiscriminado de diversos motivos particulares (muchas flechas), recursos temáticos que posee en abundancia.

La idea de precisión en el disparo aparece en varios pasajes, lo cual muestra que ése es uno de los rasgos de jabalinas y flechas que más interesan a Píndaro. *N.* 6, 26-9 ("Espero, tras hacer esta solemne afirmación, alcanzar el blanco como si disparara con el arco (σκοποῦ ἄντα τυχεῖν / ὥτ' ἀπὸ τόξου ἴείς). Vamos, Musa, dirige sobre ella próspero y glorioso viento de palabras") enlaza la imagen del disparo del arco con la del viento que la Musa debe dirigir: ambos se desplazan a través del aire y ambos deben seguir una trayectoria determinada (por el blanco en el caso de la flecha y por la Musa (εὖθυν' ἐπὶ τοῦτον) en el del viento).

N. 9, 53-5 ("Zeus padre, te suplico cantar esta hazaña con las Gracias y honrar con mis palabras por encima de otros muchos la victoria disparando la jabalina lo más cerca posible del blanco de las Musas (ἄκοντίζων σκοποῖ' ἄγχιστα Μοισᾶν)") sirve de cierre al poema. También en este pasaje se atiende especialmente a la precisión del disparo, cuyo objetivo es "el blanco de las Musas", que representa el más alto grado de perfección poética, como el blanco supone el mayor logro en la competición deportiva.

P. 1, 42-5 ("Pero yo, que con anhelo deseo elogiar a aquel hombre, espero, al blandir en mis manos la jabalina de carrilleras de bronce, no arrojarla fuera del campo, sino, lanzándola lejos sobrepasar a los contrarios (μὴ χαλκοπάραον ἄκονθ' ὥσειτ'

ἀγῶνος βαλεῖν ἔξω παλάμαι δονέων, / μακρὰ δὲ ρίψαις ἀμείσασθ' ἀντίους)") resalta el aspecto competitivo del lanzamiento de jabalina: importa en dicho certamen disparar más lejos que los contrincantes, pero evitando sobrepasar los límites del campo. De la misma manera el poeta debe atenerse a los límites, las normas de su arte, y mostrarse superior a sus rivales, "llegar más lejos que ellos".

I. 2, 35-7 ("Quisiera disparando largo, alcanzar tan lejos (μακρὰ δισκῆσαις ἄκοντίσσαιμι τοσοῦθ') como dulce talante obtuvo Jenócrates entre los hombres") alude especialmente a uno de los aspectos reseñados respecto al pasaje anterior: la longitud del disparo de la jabalina, lanzamiento metafórico que en este caso se quiere hacer semejante y correspondiente al buen talante del homenajeado. El verbo δισκέω es el propio del lanzamiento del disco, sin embargo aquí aparece en combinación con ἄκοντίζω, el empleado para la jabalina. Puede tratarse de una asociación de imágenes: el poeta comienza con la del disco, pero inmediatamente se inclina hacia una metáfora que presenta similitudes con ésta (lanzamiento) y que goza de su preferencia, como lo demuestra su frecuente uso.

N. 7, 70-3 ("Sógenes, de la familia Euxénida, juro que al avanzar hacia la marca no disparé rápida lengua como jabalina de mejillas de bronce (μὴ τέρμα προβαῖς ἄκονθ' ὥτε χαλκοπάραον ὄρσαι / θοὰν γλῶσσαν) que saca fuera de la lucha el cuello y la energía no bañada en sudor antes de que caiga el cuerpo sobre el sol ardiente") es un pasaje con especiales dificultades de interpretación para el

cual seguimos la propuesta por CH. SEGAL⁶³⁴. La idea es que Píndaro no quiere, como en *P.* 1, 42-5, salirse de los límites del campo, lo cual supone para el deportista la expulsión de la competición y de la prueba siguiente, la de lucha. La imagen es doble: la lengua como representación de la palabra poética, y la jabalina como metáfora de la primera. Seguramente el uso del adjetivo *χαλκοπάραος* aplicado a la jabalina, como en *P.* 1, 44, tiene su origen aquí, donde el símil jabalina-lengua propicia su hallazgo: de carrilleras de bronce es propiamente el casco, que protege con ellas las mejillas del guerrero, las que a su vez actúan como cubierta exterior de la lengua, de manera que en *χαλκοπάραος* necesariamente hemos de ver el cruce de ambas imágenes: el bronce de la punta de la jabalina y las mejillas en relación a la lengua⁶³⁵. El lanzamiento de "rápida lengua" está valorado negativamente: se trata de un disparo precipitado, falto de la necesaria preparación, que atiende sólo a la distancia y descuida los límites. A diferencia de otras ocasiones en las que Píndaro alude a límites estructurales o temáticos, aquí, en *N.* 7, probablemente se suman factores de carácter moral.

⁶³⁴ CH. SEGAL (1968), pp. 33-4.

⁶³⁵ E. CINGANO (B. GENTILI (1995)), p. 343, explica que el epíteto "de mejillas de bronce" alude en Homero al casco que protege el rostro. Píndaro lo transfiere a la jabalina con probable referencia a la punta revestida de bronce; pero la jabalina es aquí también metáfora de la lengua del poeta y el bronce está en relación con ambos en 86, en la recomendación de "forjar la lengua en el yunque de la verdad".

Con ser las flechas y la jabalina armas, prácticamente no hay referencias a su poder lesivo, a las heridas que producen⁶³⁶. P. 1, 12 ("También tus flechas encantan con la sabiduría del hijo de Leto y de las Musas de hondo talle (κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλ- / γει φρένας ἄμφι τε λατοί- / δα σοφίαι βαθυκόλπων τε Μοισῶν)") alude a uno de los efectos de la poesía, de la música: el encantamiento⁶³⁷. Es ésta la única ocasión en que por medio de la imagen de la flecha se hace referencia a la impresión que la poesía causa en el oyente.

2.5. Corona.

Dedicamos a esta imagen un apartado propio porque, aunque estrechamente vinculada a las competiciones deportivas⁶³⁸ y relativamente frecuente por esa razón en la obra de Píndaro, presenta otros valores referentes a diversos campos⁶³⁹. La corona, ornato

⁶³⁶ Cf. R. NÜNLIST (1998), p. 143.

⁶³⁷ Ya presente, según G.F. GIANOTTI (1975), p. 125, en la épica. Se da un juego etimológico: κῆλα sugiere una suerte de derivación fónica de κηλεῖν, sinónimo de θέλγειν.

⁶³⁸ En este sentido debe destacarse la observación de F.J. NISSEICH (1975), pp. 59, 62, 65, respecto al intencionado paralelo que el poeta busca con los juegos, de tal manera que el anuncio de la coronación en el poema viene a repetir el de los certámenes. Corona de la victoria y canto tienen en común la gloria que aportan (p. 60): su semejanza no es formal, sino funcional.

⁶³⁹ Así señala también F.J. NISSEICH (1975), p. 60, la posible influencia del ámbito del simposio en el origen de esta metáfora.

circular y cimero, se coloca no sólo sobre la cabeza del atleta victorioso, sino también sobre la del soberano: supone, pues, la distinción más alta, tanto en el sentido físico como en el metafórico.

2.5.1. Términos.

El sustantivo más empleado es *στέφανος* (P. 8, 57; N. 7, 77); en P. 12, 5 aparece el término *στεφάνωμα*; el verbo correspondiente es *στεφανόω* (O. 1, 100). *μίτρα* (N. 8, 15), si no denominación de una corona como tal, se incluye aquí por su semejanza con ella, por cuanto designa la banda con que se adorna la cabeza.

2.5.2. Valores contextuales.

Los dos rasgos fundamentales de la corona, circularidad y superioridad en su colocación, están siempre presentes en cada una de las apariciones de esta imagen. Circunferencia es la línea sin principio ni fin, en la que los extremos se unen; aplicada en torno a un objeto, lo rodea sin dejar ningún resquicio abierto, perfecta por tanto en cuanto definición suya. Si perfecta es la corona como circunferencia que limita un espacio interior, perfecta es también concebida como culminación de la vertical (adorno de la cabeza).

O. 1, 100-3 ("Es preciso que yo le corone (*στεφανῶσαι*) al modo hípico con una melodía eolia") alude a la coronación poética del vencedor. De la misma manera que a quien se alza con el triunfo le está reservada una corona vegetal, le corresponde también la corona del canto, el epinicio, la oda por la victoria. Como en tantas

ocasiones el poeta busca mediante esta imagen el paralelo con el certamen deportivo.

P. 8, 56-7 ("Alegrándome también yo a Alcmeón arrojo coronas (στεφάνοισι βάλλω) y rocío con un himno") pertenece a un pasaje transicional con el que se pone fin al mito. La primera persona parece aquí más coral que representativa del poeta, de manera que el arrojar coronas puede aludir igual y simultáneamente a ofrendas de coronas vegetales al héroe local y a su celebración poética en la composición presente.

P. 12, 5 ("acojas esta corona (στεφάνωμα τοδ') de Pitón para el ilustre Midas") se sitúa en la súplica inicial dirigida a la ciudad de Agrigento, patria del vencedor, en el certamen musical delfico. La presencia del demostrativo τόδε hace inequívoco el "término real" de la metáfora: la propia P. 12.

N. 7, 77-9 ("Es fácil atar coronas (εἶρειν στεφάνους), empieza: La Musa mezcla oro y blanco marfil al tiempo arrancando también por debajo la flor del lirio del rocío marino (Μοῖσά τοι / κολλᾷ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἔλεφανθ' ἄμᾃ / καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὕφελοῖσ' ἔερας) nos ofrece una de las imágenes más hermosas y de más difícil interpretación. La corona que describe Píndaro es un extraordinario adorno fabricado con materiales preciosos: oro, marfil y coral⁶⁴⁰. Si importante es la materia prima, no lo es menos su mezcla, una idea harto frecuente en los pasajes relativos a la técnica compositiva. Esa pieza de orfebrería se aleja por la

⁶⁴⁰ O tal vez púrpura marina (Cf. D. BOEDEKER (1984), pp. 93-4).

complejidad de su elaboración de las sencillas coronas de victoria: objeto de admiración no sólo por lo que representa, sino por lo que es en sí misma, se convierte en patente demostración de la riqueza, gusto y poder de quien la posee. Elaborada con materiales perecederos y no perecederos⁶⁴¹ servirá de testimonio en el futuro de los acontecimientos gloriosos del pasado.

También *N.* 8, 13-6 ("Como suplicante por una ciudad querida y por estos ciudadanos toco las venerables rodillas de Éaco

⁶⁴¹ En este sentido resulta especialmente interesante la observación de R. DREW GRIFFITH y G.L.D'AMBROSIO-GRIFFITH (1988), pp. 264-6, respecto a la relación del coral -según los antiguos una planta que se convertía en piedra al salir del agua- con la memoria, mediante la cual se hace imperecedera la corona del triunfo. En la expresión *ποντίας ἔρσας* ve J. PÉRON (1974), p. 276, la antítesis fundamental del poema: la creación y la destrucción representadas respectivamente por el gesto de la Musa que roba del mar la materia de sus cantos arrancando a la muerte, al hacerlo perpetuo, el recuerdo de los hombres y de sus hazañas y la propia agua salada, símbolo de esterilidad. Destaca también J. PÉRON (1974), p. 277, el riesgo (*ὄφελοῖσα*) que corre el poeta en esa tarea, en esa lucha por la verdad, la luz y la vida contra la resistencia de un universo donde se encuentran la mentira (v. 22), la ceguera (v. 23) y la muerte (17-8 y 30-1). Respecto a la idea de inmortalidad cf. también J. DUCHEMIN (1955), p. 247, que atiende especialmente al simbolismo de los tres colores, y D. BOEDEKER (1984), pp. 93-4, quien destaca el del rocío.

llevando la mitra lidia engarzada con variadas resonancias (Λυδία⁶⁴²ν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν), gloria de Nemea por la doble carrera de Dinias y de su padre Megas") nos presenta una mitra⁶⁴² con la que se identifica el epinicio compuesto para el vencedor. Se alude -mediante una sinestesia que convierte en sonoros los adornos visuales de la imagen de la mitra- a la variedad en la elaboración (πεποικιλμέναν) de la oda y a los sones lidios en que está compuesta.

2.6. Artísticas y artesanales⁶⁴³.

2.6.1. Arquitectónicas.

Dada la variedad de elementos arquitectónicos mencionados en relación a la poesía resulta carente de sentido un estudio terminológico general. Por esta razón analizaremos cada una de las palabras dentro de su propio contexto. Por el momento baste con decir que Píndaro muestra una marcada preferencia por aquellos elementos constructivos cuya función es sustentar el edificio (cimientos, columnas), por los caracterizados por su verticalidad

⁶⁴² F.J. NISETICH (1975), p. 62, piensa concretamente en la ταινία, la banda de lana que el vencedor coloca alrededor de su frente inmediatamente después del triunfo, antes de recibir la corona oficial (στέφανος) previa proclama del heraldo. Ésta la habría dedicado a Zeus antes de abandonar Nemea, mientras que la diadema la dedica a Éaco en su retorno a casa.

⁶⁴³ Para la alusión de estas imágenes a la remuneración económica -opinión que no compartimos- véase J. SVENBRO (1984) [1976], pp. 157-60.

(columnas, estelas) y por el frontispicio, la fachada, el primer lugar al que se dirige la vista. La arquitectura tiene dos vertientes: la pura forma y el material al que se aplica. Si en el primer aspecto la analogía con el canto es perfecta, en el segundo la poesía se revela superior en virtud de su permanencia; de ahí que cuando surge el motivo de lo material de la obra (explícitamente en *N.* 4, 79-85 y *N.* 8, 46-8 e implícitamente en *P.* 6, 5-18), se expresa también su desventaja frente al canto⁶⁴⁴.

En lo que al contexto se refiere las imágenes arquitectónicas son mayoritarias al comienzo de la composición (*O.* 3, 3; *O.* 6, 1-4, referencia a la que también se alude en *O.* 6, 27; *P.* 6, 5-18; *P.* 7, 1-4; fr. 194, 1-3), precisamente uno de los lugares más importantes en la estructura del poema, que Píndaro gusta de abrir con los más brillantes proemios.

⁶⁴⁴ No estamos de acuerdo con el enfoque de D. STEINER (1993) 159-80, respecto a la incorporación a los poemas por parte de Píndaro de imágenes escultóricas y arquitectónicas que mediante la escritura hacen perenne el mensaje: la escritura asociada a la piedra es de menor duración que la palabra cantada, de manera que el poeta no introduce estos elementos metafóricos para asimilar la duración de la palabra escrita, sino para mostrar hasta qué punto es superior la pervivencia del canto, que se impone incluso a la de la piedra. Cf. la crítica que M.J. SCHMID (1998a), esp. pp. 57-9, hace del artículo de STEINER.

O. 3, 3 ("erigiendo un himno (ῥῆμον ὀρθώσας) por la victoria olímpica de Terón") alude a la composición de O. 3. ὀρθώω, el verbo de significado "erigir," comporta los valores de "rectitud" y "verticalidad": lo recto es lo conforme a la norma, lo correcto; lo vertical destaca siempre sobre el llano, sobre la horizontal, supone una presencia manifiesta, casi desafiante, que jamás puede pasar inadvertida. La verticalidad es el término marcado frente a la horizontalidad, de manera que erigir un edificio (construir un poema) es destacarlo sobre la superficie.

Precisamente la verticalidad es una de las sugerencias preponderantes en N. 4, 79-85, donde aparece el término στάλα, ("Y si incluso me ordenaras que dispusiera una estela más blanca que la piedra de Paros (στάλαν θέμεν Παρίου λίθου λευκοτέραν) para tu tío materno Calicles: el oro acrisolado muestra todos los resplandores, pero el himno de las hazañas nobles hace al hombre semejante en destino a los reyes"): a la verticalidad se suma la idea de recuerdo (la función principal de las estelas), y de luz (símbolo de gloria), representada en el color blanco del mármol y en los resplandores del oro. Sin embargo, el himno sobrepasa a la piedra y al oro en resistencia al tiempo y en gloria.

La piedra de las Musas de N. 8, 46-8 ("pero sí es fácil asentar (ὑπερεῖσαι) para tu patria y para los Caríadas una piedra de las Musas (λίθον Μοισαίων) de ambos gracias a los pies dos veces famosos") sugiere el recuerdo⁶⁴⁵: en este tipo de imágenes la piedra

⁶⁴⁵ En este sentido destaca W. MULLEN (1982), p. 73, en este pasaje y

tiene el valor de la verticalidad y el de la resistencia, que la hace perdurable, pero inferior, con todo, al canto.

O. 6, 1-4 ("Asentando como base columnas de oro para el bien cimentado pórtico de la casa, como cuando construimos un admirable palacio (χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτειχεῖ προθύρῳ θαλάμου / κίονας ὥς ὅτε θαητὸν μέγαρον / πάξομεν), pues al comenzar la obra hay que disponer (θέμεν) un frente (πρόσωπον) que brille desde lejos") es una radiante obertura de epinicio pindárico: la composición que inicia con esta imagen⁶⁴⁶ de las columnas del pórtico y el frontispicio bien visible se corresponde con el propio comienzo de O. 6: estos versos iniciales son las columnas sobre las que se sustenta el edificio (el poema), el frontispicio que por su belleza destaca desde lejos; podría decirse que Píndaro concibe la poesía como obra de arquitectura en el tiempo, es decir, la dimensión temporal que es propia de la literatura se torna aquí espacial (columnas como base, cimientos = comienzo de la oda, fachada = primeros versos). Se observa en este pasaje el interés por la estructura, el rasgo común que permite establecer la comparación entre el constructor y el

en el anteriormente comentado (N. 4, 79-85) la ubicación de la imagen de la estela justo tras la mención de un familiar muerto del vencedor.

⁶⁴⁶ A. ORTEGA (1970), p. 361, señala que aquí aparece por primera vez este símil en la historia de la literatura griega, una imagen que Píndaro repite, con variaciones, en fr. 194.

poeta, entre el edificio y el poema. O. 6, 27 ("Por eso hay que abrirles de par en par (a las mulas vencedoras) las puertas⁶⁴⁷ de los himnos (πύλας ὕμνων)") evoca la imagen arquitectónica inicial recién comentada: efectivamente el "frontispicio" que Píndaro dispuso sigue siendo bien visible a lo largo de la oda, de modo que esta nueva referencia no precisa más explicaciones por su parte.

Fr. 194, 1-3 ("Está labrado el áureo basamento para las sagradas canciones (κεκρότῃται χρυσέα κρηπὶς ἱεραῖσιν ἀοιδαῖς): vamos, construyamos ya variado adorno sonoro de palabras (τειχίζωμεν ἤδη ποικίλον / κόσμον αὐδάεντα λόγων)") constituye también otro pasaje inicial en que el basamento del edificio se identifica con el comienzo de la composición. "Basamento" y "adorno" pueden indicar respectivamente "motivo del canto" y "canto".

El término κρηπὶς aparece en otro proemio: P. 7, 1-4 ("La gran ciudad de Atenas es el más hermoso proemio para poner (βαλέσθαι) el cimiento de los cantos (κρηπὶδ' ἀοιδᾶν) por las victorias ecuestres en honor del poderoso linaje de los Alcmeónidas"). El "cimiento de los cantos" es el comienzo de P. 7, que se inicia con el elogio de Atenas. La ciudad es cimiento también

⁶⁴⁷ Para la imagen de las puertas en Píndaro en referencia a innovaciones poéticas cf. o. BECKER (1937), p. 139: "El canto recorrerá un camino que debe abrirse por primera vez". Además recuerda BECKER la importancia que Parménides (fr. 1 D.-K.) da al motivo de las puertas que conducen al reino del conocimiento.

porque el triunfo en sus juegos inaugura la carrera de éxitos deportivos del vencedor.

P. 6, que comienza con la imagen de un cortejo que se dirige a Delfos, continúa en los versos 5-18 con la del tesoro de himnos situado en su valle: "por la victoria pítica allí está construido (τετείχισται) en el valle en oro abundante de Apolo para los prósperos Enménidas, para la fluvial Agrigento y para Jenócrates un adecuado tesoro de himnos (ῥῳνων θησαυρός). Ni el aguacero invernal, que llegara invasor, ejército implacable de la nube resonante, ni el viento lo arrastraría a los abismos del mar, golpeado por la grava que todo lo arrasa. El fontispicio (πρόσωπον) en luz pura anunciará, Trasibulo, la victoria con el carro en los valles de Crisa, común a tu padre y a su linaje, famosa por las palabras de los mortales"). La imaginaria procesión que el poeta lleva a Delfos no puede sino toparse con las pequeñas construcciones (tesoros) que, donadas por diversas ciudades, se alzaban en el recinto de Apolo: estamos una vez más ante ese procedimiento tan pindárico en la creación de imágenes, consistente en la mezcla de realidad y ficción. Si los tesoros contruidos en piedra son resistentes a la erosión y a las inclemencias del tiempo, más lo es éste poético que Píndaro erige en memoria de la victoria de Jenócrates⁶⁴⁸.

⁶⁴⁸ Cf. L. KURKE (1991), pp. 189-90, para el motivo ἀνάθημα presente en esta imagen.

P. 3, 112-4 ("A Néstor y al licio Sarpedón -es fama entre los hombres- los conocemos por los sonoros versos que ensamblaron (ἄρμους) sabios constructores (τέκτονες)") presenta la imagen que equipara al poeta con el constructor⁶⁴⁹. El verbo ἄρμους sugiere la articulación de las distintas partes que componen un edificio, de la misma manera que el poeta ajusta las que integran el poema.

No sólo el compositor es comparable al constructor: N. 3, 3-5 ("Pues aguardan junto al agua del Asopo los jóvenes artífices (τέκτονες) de cortejos melódicos") muestra que también lo son los coreutas, que al danzar dibujan diversas coreografías.

2.6.2. Escultóricas.

Sólo contamos con un pasaje alusivo⁶⁵⁰ a la escultura en el que Píndaro rehúsa su equiparación a tal clase de artistas: N. 5, 1-2 ("No soy escultor (ἀνδριαντοποιός) como para hacer estatuas que reposen inmóviles sobre el propio pedestal (ἐπ' αὐτὰς βαθμίδος / ἑσταότ')"). La concepción que él tiene de la poesía es dinámica, por esa razón no encuentra similitudes en la escultura, carente de movimiento⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Para su empleo humorístico por parte de Aristófanes véase J. TAILLARDAT (1965), p. 438.

⁶⁵⁰ Aunque los pasajes relativos a estelas (N. 4, 79-85 y N. 8, 46-8), estudiados en el apartado anterior, podrían incluirse aquí.

⁶⁵¹ Tampoco la arquitectura tiene movimiento, pero las metáforas de este campo artístico son del interés de Píndaro por la especial

2.6.3. Tejer. Coser.

J.M. SNYDER⁶⁵² señala tres factores determinantes de la asociación del canto al acto de tejer en los líricos griegos: a) el frecuente uso metafórico de ὑφαίνω en referencia a procesos intelectuales en los poemas homéricos así como la presencia en ellos de escenas en las que un personaje canta al tiempo que teje; b) la asociación etimológica que, a juzgar por ciertos lugares en que ὕμνος aparece junto a ὑφαίνω, los griegos establecerían entre ὕμνος y ὑφή y la ambivalencia de κρέκειν ("golpear" literalmente, pero válido tanto para "pulsar las cuerdas de la lira" como para "pasar la lanzadera del telar"); c) la semejanza formal entre el telar y la lira. La imagen del tejido no se aplica exclusivamente a la poesía, sino que es metáfora corriente en referencia al campo más amplio de la palabra, del lenguaje, del pensamiento.

2.6.3.1. Términos.

ὑφαίνω ("tejer") aparece en fr. 179 y su compuesto ἐξυφαίνω ("acabar de tejer") en *N.* 4, 44; πλέκω (*O.* 6, 86; εὐπλεκής⁶⁵³ en *Pae.* 3, 12; διαπλέκω en *P.* 12, 8) designa propiamente la acción de trenzar o entrelazar; ῥαπτός ("cosido") aparece en *N.* 2, 2.

atención que le merece la estructura, el fundamento de toda obra arquitectónica.

⁶⁵² J.M. SNYDER (1980/1), pp. 193-5.

⁶⁵³ No tenemos en cuenta εὐπλεκές en fr. 140b, 8-9, por tratarse de una conjetura.

2.6.3.2. Valores contextuales.

O. 6, 86-7 ("mientras tejo un himno variado (πλέκων ποικίλον ὕμνον) para hombres guerreros") sigue a las imágenes de la piedra de afilar y del agua de Teba. La metáfora del trenzado evoca la trabazón artística de distintos elementos, una idea que se ve apoyada por la presencia del adjetivo ποικίλον.

En Pae. 3, 12, un pasaje muy fragmentario, el adjetivo εὐπλεκέσσι ("bien trenzadas") califica a ἄοιδαῖς.

P. 12, 6-8 ("con el arte que una vez inventó Palas Atenea al trenzar (διαπλέξαισα) el fúnebre treno de las audaces Gorgonas") presenta el participio del verbo διαπλέκω en concordancia con el sujeto Atenea: quizá la metáfora se vea propiciada en esta ocasión por ser ésta la diosa del telar.

N. 2, 1-3 ("Con proemio de Zeus, por donde precisamente comienzan la mayoría de las veces los Homéridas, cantores de versos hilvanados") pertenece a un pasaje que ya ha sido comentado en capítulos anteriores a propósito de la técnica de ensamblaje de versos propia de los rapsodos homéridas.

N. 4, 44-6 ("Acaba de tejer (ἐξῆφαινε), dulce forminge, y al instante, con armonía lídia este canto amado para Enona y Chipre") es una exhortación retórica dirigida a la lira, un pasaje transicional mediante el cual se retorna a las menciones míticas interrumpidas anteriormente.

Fr. 179 ("Tejo (ὑφαίνω) para los Amitaónidas variada diadema (ποικίλον ἄνδημα)") reúne las imágenes del tejido y de la

coronación (diadema). Nuevamente observamos la relación del acto de tejer con la variedad de los elementos que incorpora (ποικίλον). La diadema, aunque no sea exactamente una corona, comparte con ella los rasgos de circunferencia y adorno supremo.

Aunque no hay nada en el léxico que así lo indique inequívocamente, es posible que con la imagen del tejido Píndaro pretendiera sugerir lo minucioso, lento, variado y continuo del trabajo de composición, la obra considerada en proceso de elaboración, antes de ser acabada, pero olvidado ya el esqueleto estructural, una vez que ha empezado el fluir de las palabras; ese momento en que el artista se deleita con lo que va produciendo y ansía al mismo tiempo contemplar la pieza entera.

2.7. Vida cotidiana.

Reunimos en este apartado de título tan genérico aquellas imágenes difícilmente encuadrables en los estudiados anteriormente en las que se hace referencia a diversos usos y costumbres sociales.

2.7.1. Ámbito del simposio.

Aunque el género mayoritariamente representado en la obra pindárica conservada, el epinicio, pudiera parecer en principio bastante alejado de la esfera del banquete, sin embargo, son relativamente frecuentes las imágenes relacionadas con él. El simposio es una costumbre sólidamente asentada en la sociedad griega tradicional: la reunión festiva de amigos gratamente amenizada por vino y cantos es todo un acontecimiento social, que sin llegar a

tener el alcance de la celebración oficial en la que se involucra la ciudad entera, sí puede ser en ocasiones festejo privado de una victoria. En este sentido podemos considerarlo una primera celebración del triunfo, de la que en primer lugar se hace partícipe al círculo de los amigos: la alegría y la espontaneidad son los rasgos que la caracterizan frente a las solemnes representaciones de los epinicios, destinadas a un auditorio amplio, abiertas a toda la comunidad, totalmente desprovistas de la intimidad del simposio. Un pasaje ilustrativo de las ideas recién expuestas es *N.* 9, 48-52: "La tranquilidad ama el banquete (*συμπόσιον*). Y la reciente victoria crece con el suave canto. Junto a la cratera (*κρατήρα*) es animosa la voz. Que alguien la mezcle, al dulce precursor del cortejo, y reparta al hijo de la vid en copas (*φιάλαισι*) de plata".

Desde el punto de vista contextual resulta interesante observar que en dos ocasiones abre Píndaro la composición con imágenes de copa y cratera: *O.* 7, 1-10⁶⁵⁴ es la más brillante ("Como cuando alguien tomando de mano abundante una copa que burbujea por

⁶⁵⁴ Si bien tratamos aquí el pasaje fijándonos especialmente en la copa, hemos de tener siempre presente que dicha imagen se inscribe a su vez, como indicamos en el comentario a estos versos (T 142), en un símil de implicaciones sociales más amplias y profundas: el compromiso matrimonial, un intercambio de bienes entre familias que trasciende la relación entre individuos y supone la pervivencia a través de los hijos en el futuro, de ahí su idoneidad como imagen pindárica del epinicio: cf. L. KURKE (1991), esp. pp. 116-34.

dentro con el rocío de la vid (*φιάλαν ... ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ*), la ofrece de una familia a otra bebiendo a la salud del joven yerno, una copa toda de oro (*πάγχρυσον*), cima de sus riquezas (*κορυφαὶν κτεάνων*), y por eso, honrando la gracia del banquete y el nuevo enlace, en presencia de sus allegados lo hace envidiable por el matrimonio acorde, también yo, enviando vertido néctar, don de las Musas (*νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν*), a los hombres portadores de premios, dulce fruto del pensamiento, propicio (a la divinidad) en favor de los vencedores en Olimpia y en Pitón"). El símil de la copa reúne en torno a sí múltiples sugerencias⁶⁵⁵: pasa de mano en mano, es objeto de comunicación que sirve para el brindis en honor de alguien ("bebiendo a la salud del joven yerno", "propicio (a la divinidad) en favor de los vencedores", está llena de materia viva⁶⁵⁶ ("burbujea por dentro con el rocío de la vid", "vertido néctar"), es signo de gloria y riqueza ("toda de oro, cima de sus posesiones"). Semejante en estos

⁶⁵⁵ Véanse además de las que señalamos las indicadas por E. SUÁREZ DE LA TORRE (1989), p. 102 (áurea como la cabellera de Apolo (v. 32) o la diadema de Láquesis (v. 64), cima de riquezas, garantía de la munificencia de la familia, como las "cimas" de palabras, si caen en la verdad, se cumplen (68-9), *χάρις* del banquete, reflejo de la *Χάρις* poética de las celebraciones (11-2), a la que corresponde la ganada por el vencedor (v. 89)).

⁶⁵⁶ Como corresponde a la copa del brindis que cierra el compromiso matrimonial, símbolo entre otras cosas de fertilidad (como sugiere, según D. BOEDEKER (1937), p. 90, la imagen del rocío).

últimos aspectos a la corona y también en su configuración circular, representa la culminación de las aspiraciones, doblemente marcada por su plenitud interior. La copa llena de preciado líquido no es exclusiva del banquete, de ahí que del brindis nupcial el poeta pase fácilmente y previa mediación de las Musas a la libación a los dioses en favor del vencedor.

I. 6, 1-9, el otro pasaje de obertura, presenta la imagen de tres crateras en celebración de sendas victorias, dos reales y una deseada: "Mezclemos como en la flor del banquete de los varones una segunda cratera de cantos de las Musas por Lampón de victorioso linaje, puesto que, Zeus, primero en Nemea por ti recibieron la flor de las coronas: ahora otra vez para el soberano del Istmo y las cincuenta Nereidas, por la victoria de Filácidas, el menor de sus hijos. Ojalá disponiendo una tercera para el salvador Olímpico hagamos en honor de Egina libación de melifluos cantos". En comparación con la recién analizada imagen de la copa, la de la cratera no resulta tan extraordinariamente sugerente: la cratera es el recipiente para la mezcla, una idea ampliamente representada y característica del pensamiento de Píndaro. Ésta y la de la libación a la divinidad son las dos sugerencias que aquí aporta la metáfora.

N. 3, 76-8 ("Yo te envío, aunque tarde, esta miel unida a blanca leche y corona mezclado rocío (μεμιγμένον μέλι λευκῶι / σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ' ἔερσ' ἀμφέπει), sorbo de cantos (πόμ' ἀοίδιμον) en los soplos eolios de las flautas"), versos que preceden a la imagen del águila veloz que certera arrebató la presa, es otro pasaje

ilustrativo de la mixtura poética (de dulzor, alimento y agua pura), a la par que del envío. La mención del rocío que rodea la mezcla evoca el simbolismo de la corona.

Como en *O.* 7, 7 (*νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν*) en *Parth.* 2, 76-8 ("Ahora no el néctar ... de mi ... estando sediento ... junto al salado ... vayas", una referencia sumamente fragmentaria, pero probablemente alusiva a la labor poética, también se apunta no a la bebida humana, sino a la inmortal de los dioses, más semejante al canto.

En el ámbito del banquete se sitúa la singular referencia de fr. 124 a, 1-4, fragmento perteneciente al encomio dirigido a Trasíbulo de Agrigento: "Trasíbulo, te envío como postre (*μεταδόριον*) este carro de amables canciones. En la reunión quizá resulte dulce acicate para los convidados, para el fruto de Dioniso y las copas atenienses". Al género poético del encomio le corresponde, pues, una función estimulante de la reunión.

Probablemente fr. 124 c ("Terminado el banquete es dulce el postre (*πρωγάλιον*), aunque tras generosa comida"), un fragmento aislado de todo contexto, aluda también al canto⁶⁵⁷, identificado aquí con el postre.

2.7.2. Vestido y calzado.

Encontramos imágenes relativas al vestido y al calzado sólo dentro de los epinicios. En ambos casos el poema se concibe como

⁶⁵⁷ Así lo consideran B.A. VAN GRONINGEN (1960), p. 105, y S. NANNINI (1988), p. 29.

la envoltura que rodea al vencedor o al hecho que se celebra: importa la calidad, los pliegues, el colorido de las telas, la perfecta adaptación al cuerpo o al pie.

O. 1, 103-5 ("estoy convencido de que no voy a adornar con los gloriosos pliegues de los himnos (κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς) a ningún huésped -al menos de los de ahora- al mismo tiempo tan conocedor de lo bello y en fuerza más poderoso"), pasaje situado hacia el final del poema (v. 116), sigue a la imagen de la coronación a los sonos del modo hípico. Con el verbo δαιδάλλω ("labrar, adornar artísticamente") y el sustantivo πτύξ se alude precisamente a la función ornativa del canto: no se trata de un vestido sencillo, sin dobleces, sino de uno rico en pliegues, como el poema es rico en recursos estilísticos.

I. 1, 32-3 ("Yo, por mi parte, que visto (περιστελλών) con el canto a Posidón, al sagrado Istmo y a las riberas del Onquesto") pertenece a un pasaje de transición del mito a la actualidad. El verbo περιστελλώ designa propiamente la idea de envolver.

O. 3, 4-6 ("Así me asistió la Musa en el hallazgo de una manera nueva y brillante de ajustar la voz que da esplendor a la fiesta a la sandalia doria (Δωρίωι ... πεδίλωι)") presenta la imagen de la sandalia probablemente en alusión al ritmo dorio de este epinicio⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ Cf. T.B.L. WEBSTER (1970), p. 106.

2.7.3. Prácticas de magia.

Son escasas en la obra pindárica las imágenes de este tipo relativas a la tarea poética, quizá porque la del tebano pretende ser poesía de la luz, de la claridad diáfana de los dioses de arriba, lejos de cantos de Sirenas y prácticas oscuras. Nos limitaremos a citar tres pasajes que ya han sido analizados en un capítulo anterior (*Concepción: Funciones de la poesía: encantamiento*): P. 1, 12, N. 4, 1-5 y N. 8, 44-50.

2.7.4. Cuidado personal.

Recogemos en este apartado dos referencias (N. 7, 14-6 y fr. 215 (a) 5-7) en las que aparecen respectivamente el espejo y el peinado.

N. 7, 14-6 ("De una sola manera conocemos un espejo (ἑσόπτρον) para las hazañas nobles, que gracias a Mnemósine de brillante diadema se encuentre una recompensa de fatigas en los gloriosos cantos de los versos") pone de relieve una de las ideas fundamentales de Píndaro respecto a la función de los epinicios: la exacta correspondencia entre poesía y hecho celebrado⁶⁵⁹.

Fr. 215 (a) 5-7 ("Puedo a mi patria antigua con el peine (κτενί) de las Piérides como cabellera de rubia muchacha ...") ofrece una imagen síntesis de numerosas ideas: κτεῖς, propiamente el peine,

⁶⁵⁹ M.J. RICHARDSON (1986), pp. 388-9, sugirió que la imagen del espejo anticipa el énfasis que la crítica literaria posterior puso en la idea de mimesis. Pensamos, sin embargo, que el enfoque pindárico no se centra tanto en la imitación como en la correspondencia.

puede designar como metáfora ya banalizada cualquier objeto dentado, de ahí que en este pasaje concreto aluda simultáneamente al peine, al rastrillo o arado y a los brazos de la lira. La mención de las Piérides y por tanto la alusión al instrumento musical nos sitúa inequívocamente en el terreno de la producción poética, que se asemeja por un lado a la agraria, a la preparación del campo antes de que reciba la simiente, la imagen ya estudiada del arador de las Piérides. Por otra parte patria y cabellera de muchacha se equiparan de la misma manera que arado y peine: como en el caso de la patria, también en el de la cabellera el objeto de la acción es femenino. Tanto la actuación del peine como la del arado presenta los rasgos de actividad organizadora ejercida sobre un objeto preexistente, previo al trabajo del poeta⁶⁶⁰.

2.7.5. Piedra de toque.

Piedra de toque es la roca silíceo, generalmente de color negro, empleada para valorar la proporción de oro en una aleación según el color que ésta deja al frotarla sobre ella. Píndaro recurre a dicha imagen en relación con la poesía en fr. 122 (16): "mostramos el oro con la pura piedra de toque (*καθαρᾶι βαράνῳ*)". El pasaje pertenece al encomio compuesto para Jenofonte de Corinto. El contexto resulta insuficiente para determinar el valor exacto de la metáfora, sin embargo parece lo más probable que la poesía se identifique con la piedra de toque en tanto en cuanto constituye el

⁶⁶⁰ O del coro: F. FERRARI (1992b) 227-31.

medio para medir la ἀρετή verdadera⁶⁶¹. La mención de la Musa y del canto en versos anteriores nos inclina a pensar que el oro probado de *Pae.* 14, 37-40 ("con el oro probado (βασανισθέντι χρυσῷ) al final ... y de la rápida reflexión ... pues por la sabiduría es ensalzada") es precisamente esa excelencia (oro resplandeciente) examinada y probada por medio de la poesía⁶⁶².

2.7.6. Tinaja de himnos.

"Abrir tinaja de himnos (πίθον ὕμνων)" se dice en el verso aislado de todo contexto que constituye el fragmento 354, clasificado entre los dudosos en la edición de H. MAEHLER. Es probable que esta singular metáfora, como la ya comentada de la aljaba, aluda al cúmulo de posibilidades y recursos de que dispone el poeta.

3. Características generales de las imágenes pindáricas de la poesía.

A lo largo de páginas anteriores hemos tenido ocasión de observar el empleo particular de cada una de las imágenes referentes a la poesía y de los distintos grupos en que se encuadran. Una vez analizados los valores contextuales que adquieren se impone un proceso inverso: determinar mediante qué símiles, símbolos o metáforas se expresan a su vez dichos valores. Lo haremos brevemente:

- Dinamismo, movimiento, velocidad: agua, carro, nave, disparo (flechas y jabalina), fuego (rayo, llamas), vuelo (águila, alas).

⁶⁶¹ En este sentido cf. D.E. GERBER (1970), p. 389 y M. CANNATÀ FERA (1995), pp. 413-22.

⁶⁶² Así también M. CANNATÀ FERA (1995).

- Variedad, mezcla y selección: abeja, cratera, tejer.
- Control: nave, carros, caminos.
- Altura poética: disparo de flechas y jabalina, vuelo (águila especialmente), verticalidad de elementos arquitectónicos.
- Memoria: agua, piedra (arquitectura y escultura), coral.
- Comunicación: agua (dar de beber, vivos-muertos a través del agua filtrada), fuego (propagación), copa.
- Gloria y esplendor: agua asperjada, fuego, luz, vegetación.
- Ajuste y correspondencia: calzado, constructores, espejo.
- Estructura: camino, arquitectura.
- Inspiración como don natural: agua, aire.
- Continuidad: agua (fluir, derramar), vegetación.
- Fecundidad y crecimiento: agua dulce, vegetación.
- Enlace de puntos: camino, trayectoria de disparos.
- Logro del objetivo: disparo, águila.
- Culminación: corona, copa.
- Sacralidad: agua (libación y fuentes sagradas), águila.
- Esfuerzo: atletas, abeja.
- Alimento: miel, leche.
- Unión de fuerzas: carro.
- Estilo propio: camino, águila señera.
- Dulzura: miel.
- Pureza: agua (rocío).
- Tensión: arco.
- Recurso: camino.

A la vista de este esquema podemos observar que el motivo temático que cuenta con mayor cantidad de imágenes asociadas es el del dinamismo, movimiento y velocidad, probablemente la idea más arraigada en la concepción poética de Píndaro⁶⁶³. El hecho de que varias metáforas características (especialmente el agua) sirvan de representación a diversos motivos temáticos (nueve de los citados anteriormente en el caso del agua) permite que el poeta pueda pasar de una imagen a otra gracias a una representación temática común que ambas comparten. La nueva metáfora presentará sin duda otras sugerencias que a su vez pueden conducir a la aparición de otra imagen, dar paso a un nuevo desarrollo, etc. Cada metáfora está cargada de múltiples sugerencias y todas ellas operan en la composición, pero primará la que actúe de transición entre imágenes, que sea común a otras o esté más representada en desarrollos temáticos no metafóricos a lo largo del poema.

Otra vía de aproximación general al uso de las imágenes relativas a la poesía consiste en determinar la frecuencia⁶⁶⁴ con que

⁶⁶³ O.K. CROTTY (1982), pp. 7 y 27, advierte el énfasis en la actividad y el movimiento que se aprecia en las descripciones que Píndaro hace de su canto. D. STEINER (1986), p. 75: "For Pindar, the essence of poetry is motion, inspiring the activity that is latent in all things".

⁶⁶⁴ Téngase en cuenta que las referencias han sido consideradas en un solo apartado, atendiendo al valor predominante: así, por ejemplo, estudiamos P. 2, 62-3 ("Embarcaré en florida travesía") en el grupo

son empleadas. Atendiendo a los grupos previamente establecidos podemos constatar que la imagen más frecuente es la del agua (23) (*Agua y verbos relacionados*); siguen las del disparo de flechas y jabalinas (14); a continuación están prácticamente igualadas entre sí las de caminos del mar (12), caminos de la tierra (11) y carro (11); muy próximas en número son las arquitectónicas (10), las de aves-vuelo-alas (10)⁶⁶⁵ y las de fuego-luz y vegetación (9); las de simposio presentan un total de siete apariciones; las de tejer, seis; corona y nave aparecen en cinco ocasiones; las labores del campo, apicultura y deportes varios, en cuatro; las de encantamiento en tres.

Dado que el agua de Píndaro tiene múltiples sugerencias en relación a la poesía, es lógico que sea la imagen más frecuente de todas. El disparo, sin llegar a estar tan representado como el agua, cuenta con un total de catorce apariciones: tal índice de frecuencia también es explicable a partir de la observación del esquema de motivos temáticos e imágenes asociadas (la del disparo es metáfora representativa de cinco de ellos). El carro es una imagen frecuente que, sin embargo, no cuenta con muchos motivos temáticos; ahora bien es representativa de uno fundamental: el dinamismo, una idea suficientemente importante como para potenciar la aparición de cualquiera de sus imágenes asociadas (agua, disparo, carro, fuego,

caminos del mar y no en imágenes de vegetación.

⁶⁶⁵ Las separamos del aire porque presentan sugerencias distintas a las de éste considerado como elemento de la naturaleza.

vuelo, nave). Los caminos de la tierra y del mar son característicos de la imaginería pindárica relativa a la poesía. Están asociados a cuatro de los motivos temáticos reseñados anteriormente, pero consideramos que éste no es el único factor responsable de su frecuencia: lo fundamental en este caso es su función estructural, la transición entre las partes integrantes de la composición.

La importancia de la atención a las dos líneas de aproximación a las imágenes recién expuestas y de su interrelación se pone de manifiesto en el estudio de casos concretos. Tan acostumbrados como estamos a asociar la imagen del águila con la del poeta en lo que a Píndaro se refiere, deberíamos sorprendernos de la escasez de tales referencias -sólo tres-⁶⁶⁶. Pero no hemos de atribuir al capricho de la crítica o del lector la representatividad que tal imagen ha cobrado: Píndaro la asocia a cinco motivos temáticos de la mayor importancia: dinamismo, movimiento y velocidad, altura poética, consecución del objetivo, sacralidad y estilo propio. Creemos que se

⁶⁶⁶ R. STONEMAN (1976), p. 188 esp., lo hace y niega la referencia al poeta, en favor de la alusión al destinatario, idea esta última que no excluimos -una muestra más de la estrecha vinculación vencedor - poeta-, pero siempre que se aluda al poeta, interpretación que, a pesar de la afirmación tajante (p. 197) de que no hay ningún pasaje en Píndaro ni en Baquílides donde el águila sea símbolo del poeta, también deja abierta el propio STONEMAN al señalar (p. 195): "Pindar is using the victor's greatness as a paratactic simile for the excellence of his own art".

trata de valores sólidamente establecidos en la poética pindárica, como hemos podido mostrar a lo largo de estas páginas, suficientes para avalar la interpretación tradicional que STONEMAN ataca.

Un fenómeno bastante frecuente en el empleo pindárico de las imágenes relativas a la poesía es su sucesión⁶⁶⁷. Sólo a modo de ejemplo, sin pretensión de exhaustividad, cabe citar los siguientes pasajes: *N.* 7, 11-6 (corrientes de las Musas, espejo del canto); *I.* 7, 16-9 (corrientes, carro); *N.* 4, 79-85 (estela, resplandores del oro); *O.* 9, 21-5 (fuego, nave, caballo); *O.* 6, 82-3 (piedra de afilar, soplos, agua); *N.* 6, 26-9 (flecha, viento); *N.* 5, 19-21 (salto, águilas); *O.* 9, 11-2 (flecha alada); *O.* 9, 21-5 (nave alada); *P.* 10, 51-4 (ancla, abeja); *N.* 4, 35-7 (torcecuello, lucha, mar); *I.* 2, 1-3 (carro, disparo)⁶⁶⁸; *N.* 7, 70-3 (lengua, jabalina). Éste es un rasgo más del dinamismo del pensamiento pindárico que avanza de metáfora en metáfora por vía de la asociación de ideas buscando nuevas sugerencias. Sería interesante estudiar las propiedades combinatorias de cada una de ellas, pero tal estudio, como el

⁶⁶⁷ "Bei ihm ist die Vermischung der Bilder die Regel" -decía F. DORNSEIFF (1921), p. 67.

⁶⁶⁸ M. SIMPSON (1969), p. 458-73, considera que Píndaro elabora a partir de la metáfora del carro y del disparo de flechas una imagen que engloba ambas: el disparo desde el carro. Estamos de acuerdo con él en lo relativo a este pasaje, pero no en los otros tres que él analiza (*I.* 5, 42-53; *N.* 1, 1-20; *O.* 1, 108-12).

interrelacionado y pormenorizado de motivos asociados y frecuencia de cada una de las imágenes, excede los límites de este trabajo.

Desde el punto de vista contextual y de acuerdo a los grupos establecidos en capítulos anteriores (a) comienzo de la composición, a_1) comienzo absoluto), b) entre referencias míticas, c) en el interior del mito, d) final de la composición (d_1) final absoluto), e) transicionales) destacan de manera general los grupos a), d) y e) y se encuentran prácticamente sin representación (sólo sendas referencias) b) y c). Si se tiene en cuenta que a) y d) abarcan necesariamente mayor espacio, mayor extensión de texto, cobra aun más relieve el grupo de las transicionales, mayoritarias en apartados de imágenes como caminos de la tierra y en el mar⁶⁶⁹ -precisamente las alusivas a la técnica de composición-, agua y verbos relacionados. Entre los tres grupos mayoritarios se distribuyen prácticamente a partes iguales las imágenes de disparo (flechas y jabalina). Se observa una preferencia por el comienzo de la composición (contextos a) y a_1) en las imágenes de la vegetación y en las arquitectónicas. Las del agua cuentan con una amplia representación no sólo en los contextos transicionales, sino también en los grupos d) y d_1).

En el uso pindárico de las imágenes en referencia a la poesía resulta especialmente interesante contemplar cómo en numerosos

⁶⁶⁹ Cf. D. STEINER (1986), p. 26 a propósito de la coincidencia de metáforas de movimiento con los cambios temáticos a lo largo del poema.

casos⁶⁷⁰ la metáfora implica y funde en su propia realidad los diversos niveles con los que sucesivamente trabaja el poeta a lo largo de la composición⁶⁷¹: constituyen así las metáforas auténticos nudos de simultaneidad, actualización y relación. Metáfora como evocación de diversos conceptos representados en un objeto de la realidad, vinculación de tal objeto a las circunstancias que la oda celebra (tipo de victoria, destinatario, etc.), relación con la representación⁶⁷², relación con el poeta, referencia a la propia textualidad de poema, concebida ella misma como una realidad⁶⁷³. Aunque contamos con muchos ejemplos, baste para ilustrar lo dicho el pasaje de las mulas que el poeta exhorta a uncir a Fintis en *O.* 6, 22-7,

⁶⁷⁰ Citemos como ilustrativos los siguientes pasajes: *N.* 6, 26-9; *N.* 7, 50-2; *O.* 6, 22-7; *O.* 9, 47; *N.* 4, 69-72; *N.* 1, 7; *N.* 9, 4-5; *I.* 8, 61-2; *N.* 7, 77-9; *O.* 6, 1-4; fr. 194, 1-3; *P.* 7, 1-4.

⁶⁷¹ Véase en este sentido D. STEINER (1986), pp. 18, 26 y E. SUÁREZ DE LA TORRE (1993), p. 84.

⁶⁷² Aunque sea ésta una cuestión discutible y difícilmente valorable en los casos particulares.

⁶⁷³ A propósito de este constante ir y venir entre realidad y metáfora, de la mezcla de imagen y cosa, conviene recordar las palabras de F. DORNSEIFF (1921), p. 66: "Das, was ihm allein eigen ist, was ich kaum sonst kenne, ist ein ständiges Schweben auf der Kippe zwischen Bild und Begriff, ein Schillern hinüber und herüber zwischen Übertragenem und Eigentlichem, ein sprödes Zaudern bei der Wahl zwischen schönem Schleier und der Sache selbst. Er mengt Bild und Sache miteinander".

comentado con cierta extensión a propósito de la imagen del carro y también elegido por F. DORNSEIFF⁶⁷⁴ como ejemplo de este fenómeno.

Aunque por lo general las imágenes de Píndaro relativas a la poesía ofrecen diversas posibilidades y dificultades de interpretación y es frecuente que operen en varios niveles (mito, actualidad de la representación / composición, textualidad), el poeta suele ser cuidadoso en la determinación de la referencia poética, es decir, suele indicar mediante un contexto lingüístico suficiente (generalmente léxico inequívocamente alusivo a la poesía: *himno*, *canto*, ...) que se trata de imágenes referidas al oficio poético.

La imagería pindárica, abundante y de vitalidad arrolladora, puede llevarnos a considerar a Píndaro poeta "creador" de símiles, metáforas y símbolos, pero no lo es en sentido estricto: aunque este trabajo no tiene por objeto el estudio diacrónico ni la investigación de orígenes, paralelos y precedentes, ocasionalmente hemos señalado el carácter tradicional e incluso tópico de las imágenes. Convertidas casi en la jerga literaria en metáforas muertas, adquieren en los versos de Píndaro relieve y vida renovados⁶⁷⁵.

Por todo lo dicho las imágenes de Píndaro en referencia a la poesía son suficientes por sí mismas para sustentar toda su concepción poética. Es poco lo que el poeta añade al respecto en declaraciones expuestas a la manera convencional.

⁶⁷⁴ F. DORNSEIFF (1921), p. 66.

⁶⁷⁵ Cf. R. STONEMAN (1981), pp. 135-38.

C. BAQUÍ LIDES.

Metáforas y símiles de la poesía son relativamente frecuentes en las composiciones del poeta de Ceos. Sus imágenes ilustran un pensamiento desarrollado en el poema previa o posteriormente. En algunos casos se dan asociaciones⁶⁷⁶ entre ellas (camino-lengua, juguete-adorno). Su aparición en comienzo o en final absoluto de la composición, así como en pasajes transicionales es relevante desde el punto de vista contextual -especialmente en el caso de las imágenes del camino-, pues resulta indicativa de una técnica, de un uso que se ha hecho ya corriente en época de Baquílides. Él no lleva a cabo un proceso de creación en lo concerniente a las metáforas del quehacer poético y no lo hace porque no siente tal necesidad: para las exigencias del público, del gusto del momento y de los poemas en sí es suficiente el uso adecuado de las ya existentes, y, como probablemente él mismo afirma (*Peán* 5, 1-4), es muy difícil acuñar expresiones nuevas. Ésa es su actitud, que nada tiene de reprochable, puesto que trabaja honestamente y sin pretensiones que excedan sus necesidades y sus límites.

⁶⁷⁶ Para asociaciones de imágenes en general en la obra de Baquílides cf. J. DUMORTIER (1970) [1937].

1. Imágenes de la naturaleza.

Continuamos también en el caso de Baquílides con la separación de los elementos agua, fuego y aire, aunque reconocemos su escasa operatividad en esta ocasión: sólo puede hablarse de imágenes asociadas al agua si por tales entendemos las sugeridas mediante verbos como "verter" o "destilar"; no hay símiles ni metáforas del aire como tal, pero sí de animales (aves y abejas) que se desplazan por él.

1.1. Agua.

Efectivamente el agua como tal no aparece mencionada en ningún caso en la obra de Baquílides en referencia a la actividad poética. Simplemente contamos con sendas apariciones de los verbos *χέω*⁶⁷⁷ ("verter") (5, 14-6: "Quiere, vertiendo (*χέων*) la voz del pecho (*γαῖρυν ἐκ στηθέων*), elogiar a Hierón") y *ἐνστάζω* ("destilar en") (13, 228-31: "Si efectivamente Clío, toda lozanía, la destiló (*ἐνέσταξεν*) en mi mente (*φρασίν*), las canciones de placenteros versos lo proclamarán a todo el pueblo"). En el primero de los pasajes citados el objeto de vertido es la voz del poeta⁶⁷⁸, que como un fluido se

⁶⁷⁷ Y probablemente *μελιτευχέα παγάν* en el pasaje fragmentario 29 (d) 14.

⁶⁷⁸ Aunque la voz, sonido que se desplaza a través del aire, se relaciona más con este elemento que con el agua, pensamos que prevalece el valor del verbo *χέω*, especialmente adecuado para líquidos.

derrama desde el interior de su pecho. En la segunda referencia se trata de un proceso inverso: desde el exterior se destila gota a gota en la mente del poeta el líquido que conforma el poema. Dado que la encargada de tal vertido es la Musa Clío, estamos ante un fenómeno de inspiración poética, caracterizado más por el sosiego que por un arrebatado fluir. El epíteto (*πανθαλής*, "toda lozanía") aplicado a la Musa resulta especialmente apropiado en este contexto: ese riego medido, constante y paulatino es semejante a la lluvia mansa que fecunda los campos. Tal es la inspiración que complace al poeta.

1.2. Aire.

1.2.1. Aves.

Baquílides se presenta a sí mismo⁶⁷⁹ en 3, 96-8 como ruiseñor de Ceos: "Con la verdad de hermosas acciones también alguien cantará el presente de amistad del de lengua de miel, ruiseñor de Ceos (*Κηίᾱς ᾠδόνος*)". La mención de esta ave se debe a la excelencia de su canto; no hay alusión al vuelo. Si el ruiseñor canta especialmente al atardecer, el gallo es el pájaro de la mañana, con el que se identifica el poeta en 4, 7-8: "el gallo de dulce voz (*ᾠδυνῆς ... ἄλεκτωρ*) de Urania, señora de la lira". No parece casual que el gallo, ave del amanecer, aparezca asociado precisamente a la Musa Uranía, la más cercana al cielo y a los astros.

Sólo el águila es mencionada en razón de su vuelo. En un extenso pasaje (5, 16-31) se describe la majestuosa presencia del ave

⁶⁷⁹ A modo de *σφραγίς*: cf. R. NÜNLIST (1998), p. 45.

de Zeus: "Cortando el profundo éter con batientes, rápidas alas en lo alto el águila, mensajera del señor de anchos dominios, de Zeus de potente rugido, cobra valor confiada en su poderosa fuerza, y se espantan de miedo las aves de voz sonora: a ella no la detienen las cumbres de la vasta tierra, ni del mar infatigable las encrespadas olas; en el espacio infinito mueve a los soplos del Céfiro su cabellera de fino plumaje, fácil de reconocer a la vista de los hombres". Esta referencia se enmarca entre dos alusiones al propio poeta⁶⁸⁰: la inicial en tercera persona (14-6: "Quiere, vertiendo la voz del pecho, elogiar a Hierón") y la final en primera persona (32-3: "Así también ahora hay para mí mil caminos por todas partes para cantar vuestro valor"). Baquílides se aparta en esta ocasión de su proceder habitual en lo que a las imágenes respecta: al símil del águila le dedica una extensión excepcional, enmarca cuidadosamente el pasaje, que, aunque relacionado con el resto de la composición, adquiere cierta autonomía temática, dota a esta figura del águila de un vigor que falta en otros símiles y metáforas. No nos atrevemos a

⁶⁸⁰ El águila es aquí indudablemente imagen del poeta, pero no lo es menos del propio Hierón: poeta y cliente siguen caminos paralelos y tienen a su disposición, bajo su dominio, numerosos recursos (Cf. M.R. LEFKOWITZ (1969), p. 54; P.T. BRANNAN (1971), pp. 51-54 y (1972b), p. 226). No estamos de acuerdo con R. STONEMAN (1976), p. 196, quien niega que en el pasaje haya nada en relación al poeta.

hablar de imitación consciente de los recursos pindáricos⁶⁸¹, ni de apropiación indebida de una imagen tan cara al tebano, pero es un hecho que Baquílides dirige esta composición a Hierón, el cliente máspreciado de su rival, y le ha de hablar en los términos que le son familiares: en ningún otro epinicio de los de Baquílides se acumulan tantas imágenes referentes a la poesía⁶⁸², ni ninguna alcanza el desarrollo de ésta del águila, tan distinta de la del humilde ruiseñor de Ceos. Altura, poder, dominio, movimiento, fuerza, valentía, excelencia son los rasgos fundamentales⁶⁸³ con los que aquí

⁶⁸¹ P.T. BRANNAN (1971), pp. 48-9 y (1972b), p. 224 -siguiendo a v. STEFFEN (1973) [1961], p. 145-, aunque admite que la imagen puede ser pindárica, prefiere considerarla *locus communis*, e insiste en que el largo desarrollo del símil en este pasaje a través del cual se aportan detalles siempre significativos es homérico.

⁶⁸² Debe destacarse, sin embargo, la acumulación de imágenes del quehacer poético (resplandor de la excelencia que la Musa alimenta, flores de prosperidad, ruiseñor de Ceos) en los versos finales (90-8) del tercer epinicio, dirigido, como éste, al tirano de Siracusa. En cuanto a las particularidades estilísticas de esta oda J.K. FINN (1980), p. 163, destaca su mayor complejidad sintáctica.

⁶⁸³ También destacable es el que señala P.T. BRANNAN (1971), p. 51 y (1972b), p. 226: de la misma manera que el águila es mensajera de Zeus, se convierte el poema, reflejo a su vez de las hazañas de Hierón, en mensajero del poeta, al tiempo que heraldo de Hierón.

se describe al águila. Digno de tener en cuenta es el marcado contraste con las temerosas aves de voz sonora, que se espantan ante la amenaza que aquélla supone. Reconocible entre los seres del aire, lo es también a los ojos de los hombres. Poderosa y de alto vuelo, tiene a la vista y a su entera disposición un sinfín de caminos, de recursos para el canto.

No es un ave, pero con ellas comparte la ligereza y la capacidad de elevarse, la pluma (πτέρον) de oro (el poema) que el poeta se dispone a enviar a Alejandro de Macedonia en fr. 20 B, 3-4: "Quiero enviar a Alejandro áurea pluma de las Musas". Suavidad, ligereza, agrado son los rasgos de esta pluma, como lo son también de las composiciones propias del simposio.

1.2.2. Abejas.

La abeja y la miel como símbolos de la poesía gozan ya de sólida tradición en la literatura griega. Precisamente éste es otro de los animales alados con los que Baquílides se identifica⁶⁸⁴: "Para Aglao también ahora el esposo de la hermana ha movido a la isleña abeja de voz sonora (νασιῶτιν λιγύφθογον μέλισσαν), para que, accesible, un inmortal ornato de las Musas para los hombres sea gozo común" (10, 9-13). El pasaje es muy escueto: el poeta establece una

⁶⁸⁴ Sobre este motivo (identificación individual como poeta) cf. R. NÜNLIST (1998), p. 62. J.H. WASZINK (1974), p. 16, señaló la novedad (primera documentación de la identificación abeja-poeta) y pensó que Baquílides pudo tomar el motivo de su tío Simónides.

clara identificación con la abeja, pero no menciona los rasgos comunes que la sustentan.

1.3. Fuego, luz.

En el aspecto luminoso incide especialmente la imagen desarrollada en 3, 90-2: "El resplandor de la excelencia (*ἀρετᾶς* ... *φέγγος*) de los mortales no disminuye a la vez que su cuerpo, sino que la Musa lo alimenta". Propiamente el resplandor alude a la virtud, a la excelencia, más que a la poesía, pero aparece relacionado con ésta a través de otra imagen: la Musa nutricia.

Con el verbo *φλέγω* ("inflamarse, arder, resplandecer"), referido simultáneamente a la luz y al calor, se describen en *Peán* 4, 79-80 las celebraciones de cantos en tiempos de paz: "Y de amables banquetes están llenas las calles, y arden los himnos de muchachos". La metáfora puede estar motivada en este pasaje por la mención en versos anteriores (64-6) del fuego de los sacrificios.

1.4. Vegetación.

Las imágenes de la vegetación son las más abundantes de las referentes al quehacer poético en los poemas de Baquílides. Predominan las florales, que llevan camino de convertirse ya en tópico literario. Desde el punto de vista contextual consideramos digna de destacar su mayor frecuencia fuera de los epinicios.

ἄνθος es el término elegido en 3, 92-4 ("Hierón, tú de prosperidad las más hermosas flores mostraste a los mortales") para aludir a los resultados visibles que la riqueza procura: éxitos deportivos y gloria del canto. Es significativo que en los versos

anteriores (90-2) se afirme que la Musa "nutre el resplandor de la excelencia": la función nutricia de la Musa, de la poesía, se aviene bien con la imagen de la flor, semejante por otra parte al resplandor, en tanto en cuanto ambos son resultados admirables de un laborioso proceso previo.

Las flores (los cantos) son ofrendas dispuestas para la divinidad, tal como se muestra en 16, 8-12: "... llegues a buscar las flores de los peanes, Apolo Pitio, cuantas los coros de los delfios cantan junto a tu muy glorioso templo".

Como resultado de un proceso, de paz en este caso, aparecen la flor y el canto en *Pae.* 4, 61-3 ("Y engendra para los mortales la paz riqueza que engrandece al hombre y flores de cantos de lengua de miel (μελιγλώσσων ᾠοιδᾶν ἄνθεα)") y en los versos precedentes *Peán* 4, 57 ("Y al recinto ... lo honró extraordinariamente Apolo, donde las fiestas florecen (ἀνθεῦσι) y las sonoras canciones").

ἄνθεμον, utilizado en fr. 20 C, 2-7 ("quiero ... habiendo terminado placentera flor de las Musas para Hierón ... rubios caballos ... y para sus compañeros de banquete enviarla a la bien fundada Etna") en referencia al propio poema, no presenta diferencias semánticas significativas con respecto a ἄνθος.

En 5, 197-200 encontramos una metáfora del crecimiento⁶⁸⁵: "Pues así florecen (θάλλουσιν) las raíces (πυθμένες) de los bienes que el supremo padre Zeus conserve inmutables en paz". Esplendor y

⁶⁸⁵ H. MAEHLER (1982) II, p. 123.

lozanía es el canto, resultado del desarrollo de adecuadas conductas y acciones (πυθμένες).

Nuevamente vemos actuar a las Musas como divinidades cercanas a la vegetación en 19, 35-6: "O las Piérides plantaron (φύτευσαν) descanso de sus preocupaciones". Se trata de un pasaje perteneciente al relato mítico en el que se describe cómo Hermes consiguió eludir la vigilancia de Argos.

2. Actividades del hombre.

2.1. Camino.

La del camino es una de las imágenes más frecuentes en referencia a la poesía en lo transmitido de la producción baquilidea. Sólo aparecen dos términos para designarlo, ὁδός y κέλευθος.

Empleos como los de 5, 31-3 ("Así ahora también hay para mí mil caminos (μυρία κέλευθος) por todas partes para cantar vuestro valor") y 19, 1-8 ("Hay mil caminos de inmortales cantos (μυρία κέλευθος ἄμβροσίων μελέων) (para aquél) que alcance los dones de las Musas de Pieria y las jóvenes de párpados de violeta, las Gracias portadoras de coronas, arrojen honor a sus himnos") muestran que la metáfora del camino de la poesía se ha convertido ya en un tópico literario, que alude fundamentalmente a la capacidad del poeta y a las posibilidades temáticas que los propios hechos suministran.

De entre todos los desarrollos posibles siempre es uno solo el más adecuado. En la segunda de las composiciones recién citadas, en el ditirambo para los atenienses, pocos versos después (19, 12-4) de los arriba mencionados el poeta se insta a sí mismo a

seguir la mejor vía: "Conviene que tú vayas por el mejor camino (φερτάταν ὁδόν) habiendo alcanzado de Calíope extraordinario honor".

Una de las ideas asociadas a la metáfora del camino es la de perderlo, el abandono de la senda correcta, el desvío. Curiosamente en las dos ocasiones en que encontramos este tópico en los poemas de Baquílides aparece relacionado con otra metáfora: la lengua, representación imaginaria del discurso poético. El pasaje 5, 195-7 presenta los motivos del camino, la lengua y el envío⁶⁸⁶: "Fácilmente me convengo de no enviar fuera del camino ... a Hierón mi lengua dadora de fama (εὐκλέα κελεύθου γλῶσσαν ... πέμπειν)". En 10, 51-2⁶⁸⁷ también son tres los elementos metafóricos (camino, lengua, carro): "¿Por qué dirigiendo lejos mi lengua la empujo fuera del camino (γλῶσσαν ἰθύσας ἑλαύνω ἔκτὸς ὁδοῦ)?" El tópico de perder el

⁶⁸⁶ F. GARCÍA ROMERO (1996), p. 61, sospecha que también pudiera estar involucrada la imagen del carro.

⁶⁸⁷ J.K. FINN (1980), p. 140, ve en κελεύθου de v. 36 una anticipación de la metáfora del camino poético; considera (p. 155) que el pasaje evoca los versos 35-8 (caminos que recorren los hombres para obtener la fama) e incluso alude a los recorridos de un lugar a otro para conseguir la serie de victorias enumeradas en el catálogo (29-35), de manera que se distingue (p. 157) un nivel literal de la imagen (las carreras ganadas por el vencedor) y uno metafórico: a) caminos de los hombres para alcanzar la δόξα y b) curso del propio canto, del epinicio.

camino correcto (representación del temor al fracaso literario y al disgusto del auditorio o del cliente) viene a ser la expresión en negativo de la otra idea que comentábamos antes, la existencia en cada caso de una vía que es la mejor, la más adecuada frente a las otras posibles.

Desde el punto de vista contextual llama la atención el hecho de que cuatro de los cinco pasajes en que se da esta metáfora se distribuyan a partes iguales en dos composiciones: en el quinto de los epinicios la imagen de los mil caminos (*μυρία κέλευθος*, 5, 31-3) sirve de cierre al símil del águila y en los versos cercanos al final del poema (195-7) reaparece, pero no ya en alusión a la multiplicidad de posibilidades de desarrollo, sino a la necesidad de no apartarse de la vía recta; de manera semejante sucede en el ditirambo compuesto para los atenienses: en el comienzo absoluto del poema está la imagen de los mil caminos (*μυρία κέλευθος*) y pocos versos después (19, 12-4), pero ya con clara función transicional (el relato mítico comienza en v. 15) encontramos la autoexhortación a ir "por el mejor camino" (*φερτάταν ὁδόν*)⁶⁸⁸. Este uso pone de manifiesto algo que ya se apuntaba al estudiar por separado cada una de las referencias: la imagen del camino aplicada a la poesía tiene para Baquílides dos valores

⁶⁸⁸ B. ZIMMERMANN (1989), p. 102, observa en el pasaje una alusión a la técnica narrativa, pues Baquílides sigue en este relato mítico pautas diferentes a las habituales en sus ditirambos: en lugar de seleccionar, como suele, un episodio, trata la totalidad del mito.

fundamentales: el de la multiplicidad de desarrollos posibles y el del más adecuado a cada ocasión. El contexto de 10, 51-2, muy próximo al final, presenta un rasgo en común con el de 5, 195-7: la preparación del cierre del poema.

2.2. Carro.

Sólo hay un pasaje en el que explícitamente⁶⁸⁹ se alude al carro, designándolo con el término *ἄρμα*: "Calíope de blancos brazos, detén al momento el bien trabajado carro" (5, 176-8). Se trata de una referencia de valor transicional (interrupción del mito)⁶⁹⁰. El carro representa el discurso poético y aparece, en virtud de la invocación a Calíope, vinculado al de las Musas⁶⁹¹. Sorprende, quizá por el valor dinámico que en los poemas de Píndaro presenta esta metáfora (frecuencia al comienzo de la composición, unidad de fuerzas, subida

⁶⁸⁹ La imagen probablemente se encuentre en 4, 7-10. F. GARCÍA ROMERO (1996), pp. 60-1, incluye también 10, 51-2; 5, 195-7.

⁶⁹⁰ Para su originalidad (fórmula de ruptura coincidente con invocación a la Musa) cf. F. GARCÍA ROMERO (1987), pp. 375-6 y (1996), pp. 57-8.

⁶⁹¹ Carros y caminos son imágenes relacionadas entre sí en la referencia a la actividad poética, de manera que esta mención puede considerarse vinculada al tópico de los mil caminos de los versos 32-3 y a la metáfora posterior de "no sacar la lengua del camino" (195-7).

al carro, ...), que Baquilides la utilice aquí precisamente para poner fin a un movimiento⁶⁹².

2.3. Nave.

El pasaje 16, 1-4 ("... una vez que barca de oro (ὄλκάδ' ἔπεμψεν ... χρυσέαν) me envió (desde Pieria) Urania de hermoso trono, de (muy famosos) himnos llena") presenta tres elementos de gran interés: el envío, la nave de carga y la intervención de la Musa Urania como remitente de dicha barca. Un papel más directo en la ejecución del poema le asigna Baquilides a la Musa, Clío en este caso, en 12, 1-3: "Como el hábil piloto (κυβερνήτας σοφός), soberana de los himnos, endereza (εὐθύνει), Clío, ahora nuestras mentes". Aparece en este último pasaje la única alusión al rumbo en el mar: εὐθύνει. Coinciden ambas referencias en el lugar que ocupan dentro de la composición: el inicio.

2.4. Tejer.

En todas las ocasiones en que encontramos esta metáfora de la actividad poética aparece el verbo ὑφαίνω ("tejer") -o tal vez un compuesto suyo en el caso de 1, 4-. Curiosamente en los dos pasajes en que el contexto es suficiente (5, 9-10 y 19, 8) tal verbo es seguido (5, 9-10) o precedido (19, 8) del sustantivo ὕμνος⁶⁹³. J.K.

⁶⁹² Recuérdese que para tal función Píndaro suele preferir la metáfora de la nave.

⁶⁹³ Téngase en cuenta lo señalado a propósito de esta asociación por J.M. SNYDER (1980/1), pp. 193-5 (*vide supra*: imagen del tejer en

FINN⁶⁹⁴ piensa más bien en la idea de "tejer coronas". Aunque, como indicábamos, 1, 1-4 es pasaje fragmentario, parece probable que se trate de una exhortación a las Musas para que tejan el canto: "Famosas por la lira, hijas de Zeus que gobierna en las alturas, Piérides, ... ¿tejed? (--) *εννυφαι* [~--)". En 5, 9-12 son las Gracias las que colaboran con el poeta en el telar: "Tras haber tejido el himno con las Gracias de hondo talle desde la isla sagrada un huésped a vuestra ilustre ciudad lo envía". El pasaje 19, 8-11 constituye una autoexhortación a tejer el canto por parte del poeta ("Teje ahora en la muy amada, próspera Atenas, algo nuevo"), pero en los versos anteriores (1-8) se nombra a las Musas de Pieria y a las Gracias y en v. 13 se menciona a Calíope. Es decir, las imágenes del tejer conservadas en los poemas de Baquilides aparecen asociadas a divinidades femeninas relacionadas con la poesía: las Musas y las Gracias.

En lo que al contexto se refiere, esta escasa muestra revela una clara preferencia por la parte inicial de la composición.

Píndaro).

⁶⁹⁴ J.K. FINN (1980), p. 171. FINN cita la observación de F.J. NISSEICH (1975), p. 57 y n. 14, respecto al uso de *ὑφαίνειν* y *πλέκειν* para sugerir la manufactura de coronas, evidente, según él, en pasajes como Pind. O. 6, 86-7; N. 4, 94; N. 7, 77 y fr. 179.

2.5. Juguete.

En 9, 85-7 ("Y con la verdad de los mortales queda el más hermoso, aunque uno muera, juguete (ἄθυρμα) de las Musas de hondo talle") el término ἄθυρμα presenta un doble valor: H. MAEHLER⁶⁹⁵ señala que la concepción del poema como "juguete" remonta al *Himno a Hermes*, donde al poco de nacer el dios emplea las expresiones καλὸν ἄθυρμα (24ss.) y ἔρατεινὸν ἄθυρμα (52) en referencia al caparazón de tortuga, su juguete, la lira. El cambio de significado de "lira" a "canto" se encontraría por primera vez en los textos de Píndaro (P. 5, 23: "Has acogido a este cortejo de varones, delicia de Apolo") y de Baquílides (9, 87). Pero junto a este valor actuaría, al menos para los líricos corales, el de "adorno, joya" que tiene el plural ἀθύρματα en *Od.* 15, 416 y en *Sapph.* 44, 9.

2.6. Puertas.

El empleo de esta metáfora en *Peán* 5, 3-4 (ἀρρήτων ἐπέων πύλας / ἐξευρεῖν: "Hallar las puertas de palabras no dichas") no puede menos de recordar el famoso pasaje pindárico (*O.* 6, 22-8) en que el poeta se dirige al auriga Fintis para que disponga mulas y carro poético y expresa la necesidad de abrirles las puertas de los himnos (v. 27: χρὴ τοίνυν πύλας ὕμνων ἀναπίτναμεν αὐταῖς). Lamentablemente el exiguo fragmento de Baquílides procede de una cita y está falto de contexto, de tal manera que no podemos saber si la

⁶⁹⁵ H. MAEHLER (1982) II, p. 173.

metáfora alcanzaba o no mayor desarrollo⁶⁹⁶. Precisamente en los versos anteriores (*Peán* 5, 1-2: "Uno es sabio a partir de otro antes y ahora") Baquílides expresa una concepción poética opuesta a la habitualmente atribuida al tebano, de manera que si, como sospechamos, toma esta imagen de las puertas de su rival⁶⁹⁷, estaría actuando como en otros pasajes en los que alude a él⁶⁹⁸: recoge expresiones inequívocamente pindáricas y las "recicla" dotándolas de valores y contenidos distintos. Siguiendo en la línea de sospechas y suposiciones, consideramos probable que, a diferencia de las puertas pindáricas, abiertas para dejar salir la fuerza arrolladora del canto, éstas de Baquílides simbolizan la entrada⁶⁹⁹ al recinto cerrado donde se guardan las "palabras no dichas"⁷⁰⁰.

⁶⁹⁶ Respecto a la posible cita pindárica y a la valoración del saber poético, a la capacidad de innovar por parte de Baquílides, recuérdese lo indicado en los apartados *Alusiones a otros poetas* y *Concepción: rasgos esenciales del canto* y en T 274.

⁶⁹⁷ Q. CATAUDELLA (1975), p. 22, veía en la imagen baquilidea de las puertas cierta cercanía con el lenguaje de los misterios (*θύρας ἐπίθεσθε, βέβηλοι*), más propio de Píndaro que del poeta de Ceos.

⁶⁹⁸ Cf. *Citas y alusiones de otros poetas*.

⁶⁹⁹ A puertas de entrada a un mundo sagrado, el de los Olímpicos, se alude probablemente en Pind. *Dith.* 2, 4: cf. E. SUÁREZ DE LA TORRE (1992a), p. 192.

⁷⁰⁰ R. HARRIOTT (1969), p. 56, n. 5, sugiere la descripción por parte de

3. Características generales.

Tras observar los valores de cada imagen, hagamos, del mismo modo que en el estudio de las metáforas pindáricas, el proceso inverso: comprobemos cuáles se asocian a cada uno de esos valores.

Pues bien, tal análisis arroja los siguientes resultados:

- La capacidad de volar se da en: ruiseñor, águila, abeja, pluma.
- Sacralidad: flor (vegetación), águila, verbo ἐνσταζω.
- Comunicación: águila, nave.
- Dulzura del canto: gallo, ruiseñor.
- Excelencia: águila, luz-fuego.
- Esplendor visual: flor, luz-fuego.
- Estructura: camino, nave.
- Elección adecuada: camino.
- Recursos: camino, puerta.
- Inspiración: destilar.
- Trabajo artesano: tejer.
- Altura: águila.
- Entretenimiento, placer: juguete.
- Ligereza: pluma.
- Resultado de un proceso: vegetación (flores especialmente).

A la vista de estos datos tan igualados sería temerario forzar conclusiones. Pero no arrojemos aún la toalla: hagamos un breve repaso de los valores asociados a cada imagen:

Baquílides de un almacén o depósito de cantos nuevos.

- Águila: vuelo, sacralidad, comunicación, excelencia, altura, poder, movimiento.
- Camino: recurso, estructura, elección adecuada.
- Vegetación: sacralidad (flor: ofrenda), esplendor visual, resultado de un proceso.
- Ruiseñor: vuelo, canto.
- Pluma: ligereza, vuelo.
- Agua: inspiración, fluir tranquilo.
- Nave: mensaje, rumbo.
- Fuego: esplendor visual, calor.
- Gallo: canto.
- Carro: movimiento -¡Pero invocación a Calíope para detenerlo!
- Tejer: trabajo artesano.
- Juguete: entretenimiento, placer.
- Puerta: recurso.

Seguimos sin poder hablar de claro predominio⁷⁰¹ de unas imágenes sobre otras. Veamos aún la frecuencia de cada una de ellas:

- Vegetación (6).
- En relación con el aire (6): aves (3), pluma (2), abeja (1).

⁷⁰¹ Salvo en el caso del águila, con el riesgo que ello supone, pues aparece en una sola ocasión y cuando Baquílides se identifica explícitamente con un ave, recurre al ruiseñor o al gallo. Además la imagen comporta ciertos rasgos de capital importancia que, como veremos más adelante, no se dan en ninguna otra de este poeta.

- Camino (5).
- Tejer (3).
- Verbos con idea de "verter" o "destilar" (2).
- Fuego-luz (2).
- Nave (2).
- Carro (1).
- Juguete (1).
- Puertas (1).

La frecuencia de cada una de las imágenes de la poesía resulta más reveladora de cara a una valoración general que los otros datos recién examinados: la vegetación y el camino se llevan la palma⁷⁰². A la primera se asocian los valores "esplendor visual" (representado en dos imágenes), "resultado de un proceso" (una sola representación imaginaria) y "sacralidad" (tres metáforas asociadas). El camino presenta los valores "recurso" (dos representaciones simbólicas), "estructura" (también dos imágenes) y "elección adecuada" (esta sola metáfora). Si comparamos los valores de estas imágenes más frecuentes, el resultado produce cierta decepción: no comparten ninguno. La razón de ello reside en que su elección obedece a motivos totalmente distintos: estético y religioso-moral en el caso de la vegetación y técnico (oficio poético) en el del camino.

⁷⁰² No podemos tratar en un mismo bloque simbólico las metáforas en relación con el aire.

No diremos que este método de análisis que, aplicado a los poemas de Píndaro, aportaba datos muy esclarecedores, sea totalmente inoperante para los textos de Baquílides, pero lo cierto es que no nos lleva a conclusiones satisfactorias. El material de que disponemos en este caso es inferior en cantidad y los desarrollos metafóricos son más parcos en detalles, de manera que por una parte el estudio estadístico no puede arrojar diferencias muy significativas y por otra corremos el riesgo, por falta de datos suficientes, de asignar a las imágenes valores que no están plenamente justificados en su contexto.

Haremos un último intento que podría tacharse de tendencioso, aunque en verdad la intención es sana: hemos estudiado lo que hay. Busquemos lo que no hay. No hay movimiento -salvo en la imagen del águila⁷⁰³ y en el lánguido fluir de los verbos *χέω* y *ἐνσπτάζω*. La aversión al movimiento arrollador es tal, que el poeta invoca a Calíope para que detenga el carro. Siendo compositor de epinicios, las metáforas deportivas están al alcance de la mano, pero Baquílides no las usa en referencia a la poesía⁷⁰⁴: les sobra el esfuerzo, la tensión, el dinamismo. En las imágenes de la vegetación

⁷⁰³ Aunque abejas y ruiseñores vuelen, no lo hacen en estas referencias de Baquílides.

⁷⁰⁴ Cf. F. GARCÍA ROMERO (1996), p. 66, a propósito de la menor frecuencia, variedad e innovación de las metáforas deportivas baquilideas respecto a las pindáricas.

predominan las flores, que, aunque resultado de un desarrollo que el poeta a veces menciona, son fundamentalmente un lujo para los sentidos, objeto de contemplación. Ni movimiento ni tiempo: la obra del poeta es eterna, sí, pero ese perdurar no lo entienden del mismo modo Píndaro y Baquílides. Para el tebano la poesía pervive en el tiempo⁷⁰⁵ y con el tiempo como aliado -aunque sujeta también a sus avatares y en lucha constante-, mientras que para el de Ceos el canto se sitúa fuera de esa dimensión.

⁷⁰⁵ Recuérdese el uso constante de imágenes de aguas corrientes, nunca estancadas.

CONCLUSIONES

No quisiéramos cerrar el trabajo sin valorar brevemente la aportación individual de cada uno de los diez poetas que integran el *corpus* textual en que nos hemos basado. Nos proponíamos descubrir la visión general que los líricos griegos tenían del quehacer poético a partir de las declaraciones, léxico, alusiones, imágenes, ... autorreferenciales que aparecen en sus propios textos. Si lo que se pretende es una valoración de conjunto, pudiera parecer gratuito y caprichoso el examen de lo particular. No es así, sino que se trata de una necesidad de carácter metodológico: un panorama como el que hemos mostrado carecería de fundamento sin los poemas pindáricos; sería a lo sumo un estudio de motivos varios, más o menos recurrentes, más o menos transcendentales, más o menos convencionales, más o menos interiorizados. Ahora bien, tampoco es éste ni quiere serlo un análisis de poética pindárica. Si los poemas del tebano son cualitativa (estado menos fragmentario) y cuantitativamente los mejor conservados, si proporcionalmente sus referencias al quehacer poético son mucho más abundantes, si su reflexión sobre la poesía es más intensa, comprometida y coherente -con la salvedad tal vez de Safo-, si la mayor parte de su producción conservada, como la de Baquílides, pertenece al género del epinicio ¿cómo podemos pretender haber presentado un panorama general de la visión de la actividad poética en la lírica griega arcaica y no el pensamiento individual de un solo autor a partir de las referencias del género mayoritario? Sólo cabe una respuesta: demostrando que "lo que es de Píndaro es de todos" o, dicho de forma más ponderada, comprobando que los elementos que

construyen la concepción poética de Píndaro están presentes en los textos de los otros líricos, no todos en todos ellos, pero sí prácticamente cada uno en alguno de ellos. Por otra parte, conviene advertir que hay ciertos motivos en algunos líricos que Píndaro no desarrolla en absoluto o en igual grado. La poesía que estudiamos no es primitiva, sino muy elaborada, tiene tras sí la experiencia de siglos y se enmarca en una serie de convenciones tradicionales, más o menos vivas según el género, la época, el lugar, el destinatario, la ocasión, el poeta. La circunstancia y el autor mandan: el compositor elige entre los motivos de la tradición ya sea para asumirlos ya para negarlos, para utilizarlos con mayor o menor intensidad y profusión, para construir un pensamiento propio y coherente o para el uso ocasional sin pretensiones.

1. Alcmán.

De la producción de este poeta llama poderosamente la atención la constante referencia, sobre todo en los partenios, a la actualidad de la representación, a la ejecución coral. Organización de los coros, danzas y movimientos, coregos, coreutas, relaciones entre ellas, su belleza, su voz, sus adornos, su entrenamiento, sus aspiraciones son elementos de ese presente de la realización que el autor convierte en materia del poema, precisamente puesta en boca de coros y coregos.

También la Musa alcmánica es fundamentalmente Musa de la *performance*, asistente del coro más que del poeta concebido como compositor. Individualmente y por su nombre propio se invoca en una

ocasión (fr. 84) a Calíope. La genealogía de estas diosas⁷⁰⁶ parece objeto de interés de Alcmán, pues alude a ella en tres ocasiones (fr. 21, fr. 84 y fr. 85). Ahora bien, la aportación alcmánica más destacada en lo que a las Musas se refiere es la identificación en un fragmento descontextualizado de Musa y Sirena (fr. 86). Estando ausentes las Gracias -al menos en la producción conservada- de sus referencias al quehacer poético, son también las Musas las que se encargan de proporcionar al coro encanto, atractivo, capacidad de suscitar deseo (fr. 84). La relación Musa-canto no presenta una forma única y constante en los poemas de Alcmán⁷⁰⁷: se pide a las diosas que inicien el canto⁷⁰⁸ (*ἄρχε παρσένοισ ἀείδην* (fr. 4), *ἄρχε* (fr. 84), tarea que en otras ocasiones (o más bien en el nivel humano) se encomienda al corego (fr. 82). Como corego que inicia el canto vemos actuar también al dios Apolo en fr. 118. Pero se observa cierta inconstancia en este punto: si bien es cierto que lo más frecuente es la invocación a la Musa para que entone, en fr. 88 la fórmula se convierte en un "llamarás a la Musa", dirigido a corego o coreutas, en fr. 24c se solicita a estas divinidades que canten juntamente con

⁷⁰⁶ A propósito de las posibles vacilaciones en este punto, cf. el apartado dedicado a su caracterización.

⁷⁰⁷ Cf. G. LANATA (1956), pp. 171-3.

⁷⁰⁸ C. CALAME (1983), p. 352 y (1977) I, p. 106-8, indica que el canto de las Musas se considera en la poesía arcaica como el preludio de un canto ejecutado por un coro de muchachos o muchachas.

el coro (no se indica en qué momento de la representación), en fr. 85 se invoca a la Musa, pero aparece la forma verbal *ᾄδίσομαι*, en primera persona, de la misma manera que en otros poemas donde no conservamos invocación a la Musa (fr. 3, fr. 89). Se observan, pues, tres visiones distintas de la relación Musa-canto: a) la diosa comienza el canto que escucha y sigue el coro; b) la Musa canta juntamente con el coro; c) canta el coro sin que en lo conservado haya una referencia explícita a las Musas. Alcmán pertenece al estrato más antiguo de nuestro *corpus* textual: hemos de constatar que en él está presente la Musa tradicional, convencional, tópica, que inicia la representación, pero también lo está el propio canto de coregos y coreutas e incluso el nombre del compositor, Alcmán, expresado en tercera persona⁷⁰⁹.

En general puede decirse que a Alcmán le preocupó la adquisición del saber poético, ya sea el de las coreutas encargadas de la representación (fr. 149), ya el del compositor que presenta sonidos nuevos (fr. 57, 5-7), se ufana de conocer las melodías de todas las aves (fr. 140) y de hallarlas junto con los versos al escuchar la voz de las perdices (fr. 91). Las referencias conservadas no apuntan hacia un conocimiento innato, sino más bien a una

⁷⁰⁹ A propósito de estos "jeux énonciatifs du narrateur" en la producción alcmánica cf. C. CALAME (1986), pp. 24-7. Defiende CALAME, en contra del desarrollo lineal, la coexistencia histórica de las situaciones descritas (pp. 27-8).

enseñanza en el caso de fr. 149 (de la corego a sus coreutas) y de fr. 57, 5-7 (tal vez a cargo de las Musas⁷¹⁰) y a un descubrimiento en fr. 91.

El énfasis en lo novedoso (fr. 4 y fr. 57, 5-7 especialmente) puede relacionarse con la frecuente presencia del nombre del poeta en sus composiciones (fr. 9, 4; fr. 91, 1 y fr. 92): ambos motivos actúan como reclamo publicitario y *σφραγίς* en el caso del segundo⁷¹¹. El concepto de autor ha de haber alcanzado cierto desarrollo a juzgar por las citas de instrumentistas frigios (fr. 206) y la mención de Polimnesto de Colofón en fr. 225.

2. Safo.

La producción conservada de Safo es escasa y fragmentaria. Sin embargo, sus declaraciones en materia poética muestran una coherencia y una intensidad inusitadas fuera de los poemas pindáricos. Muchos de esos fragmentos tienen la propiedad de permitirnos en su exigüidad reconstruir casi un todo. La poesía es para Safo algo sagrado y trascendente, más que oficio vida misma, algo que compromete e impregna cada uno de sus gestos y cada uno de sus versos. Servidora de las Musas (fr. 150), casi sacerdotisa de un ideal de vida y belleza (fr. 58), se sabe poseedora de una voz que no sólo procura fama (fr. 65), sino que también hace vivo el recuerdo y

⁷¹⁰ Cf. comentario al pasaje (T 54) y c. CALAME (1983), p. 424.

⁷¹¹ Véase el apartado que dedicamos en el capítulo II (*Concepción poética*. C. 2) al motivo de la fama y del recuerdo.

la capacidad de recordar entre los que ven la luz del sol e incluso en el propio Hades (fr. 55). Ella expresa como ningún otro poeta la idea de participación en un mundo inmortal ("Pues no participas de las rosas de Pieria", fr. 55, 2-3).

Servidora de las Musas, partícipe de las rosas de Pieria, poetisa de la memoria que en el ritual sabe hacer presente, fundiendo ambos momentos, una leyenda pasada (fr. 44 esp.), Safo no se encomienda sólo a las Musas⁷¹², sino que nombra también a otras diosas en relación con el canto⁷¹³, las Gracias, divinidades de la delicadeza (fr. 128)⁷¹⁴. Siendo tan vivo su interés por lo bello⁷¹⁵, no es de extrañar esta temprana aparición en su poesía de unas diosas destinadas a vincularse progresiva y estrechamente con la actividad poética por cuanto de hermoso, agradable y placentero tiene, aspectos por lo demás tan visibles y destacados en los poemas sáficos.

⁷¹² Como Alcmán, también Safo menciona individualizándola a Calíope (fr. 124).

⁷¹³ No creemos que Afrodita adquiriera, como postula M.B. SKINNER (1991), 79-96, en los versos de Safo las funciones propias de las Musas (cf. esp. pp. 80, 89 y 95-6), por más que su presencia sea viva y constante, más sentida e interiorizada que la de aquéllas. Afrodita inspira el deseo, pero no el discurso poético.

⁷¹⁴ Cf. G. LANATA (1956), pp. 174-5.

⁷¹⁵ Cf. S. ACCAME (1964), p. 144, citado previamente a propósito de las Gracias (capítulo II).

También en los fragmentos de la de Lesbos encontramos la primera aparición (fr. 118) dentro de nuestro *corpus* de referencias al quehacer poético de un motivo que se repetirá en la obra de Píndaro (*P.* 1, 1-14 y *N.* 4, 44-6) y de Baquílides (fr. 20B, 1-3): el apóstrofe, el diálogo con un instrumento musical.

3. Alceo.

Lo transmitido de la producción alcaica aporta poco al tema que nos ocupa: aparte de la recreación del ambiente simposíaco y de las menciones de instrumentos que le son propios, destaca fr. 309, con la posible alusión al honor imperecedero⁷¹⁶ de quienes por voluntad de los dioses obtienen la celebración poética, "alcanzan"⁷¹⁷ las Musas.

4. Estesícoro.

Las referencias al quehacer poético conservadas de Estesícoro son escasas. En ellas el motivo más recurrente es la mención de las Musas, a quienes se invoca, como era tradicional, al

⁷¹⁶ Primer testimonio de la consideración de la poesía como *γέρας*: cf. s. ACCAME (1964), pp. 141-2.

⁷¹⁷ Recuérdese la observación de H. MAEHLER (1963), p. 59, respecto a la importancia de que el sujeto de la acción sea precisamente el hombre, aunque se mantenga todavía la dependencia de la divinidad y la de s. ACCAME (1964), pp. 141-2, respecto a la participación del hombre en el arte divina.

comienzo del canto (fr. 193, fr. 240⁷¹⁸) y a quienes se asigna⁷¹⁹ precisamente esa función de entonarlo (fr. 250). Fr. 210 presenta una Musa colaboradora con el poeta, partidaria, como él, de una temática no guerrera: "Musa, alejando las guerras, celebrando conmigo las bodas de los dioses ..." Es posible que fr. 193 ("Doncella de áureas alas") constituya, como ya hemos indicado en capítulos anteriores y en el comentario al pasaje (T 89), una invocación a una Sirena, en la línea de la identificación alcmánica Musa-Sirena (fr. 86 Calame).

En fr. 212 aparece otro de los motivos que ya encontrábamos en la producción alcmánica: el del hallazgo melódico.

5. Í bico.

Son pocas las referencias a la actividad poética en las composiciones conservadas de Í bico y la mayoría de ellas se concentran en fr. 282 *PMG*, un poema importante, pues nos presenta algunos motivos novedosos, al menos en su planteamiento. La renuncia a cantar los temas guerreros de la leyenda troyana está expresada desde un punto de vista exclusivamente humano, personal, sin mención de la Musa -colaboradora de Estesícoro en un trance semejante-. Cuando se las nombra más adelante (v. 23), estas diosas aparecen calificadas con el sorprendente participio *σεσοφισμέναι*⁷²⁰, más propio

⁷¹⁸ Invocación individual a Calíope, situada probablemente al inicio del poema.

⁷¹⁹ Así lo indica la fuente de fr. 250: cf. comentario (T 94).

⁷²⁰ Cf. comentario al pasaje (T 97) y nota incluida en el apartado

de la caracterización de los hombres que de la de los dioses. Los últimos versos del poema retoman un tópico, el de la fama imperecedera, pero con una fórmula radicalmente innovadora, según la cual la gloria del celebrado se hace depender de la del poeta y su propio canto ("siempre tendrás de belleza fama imperecedera, según mi canto y mi gloria"), un motivo fundamental en la relación poeta-*committente* en el género del epinicio, destinado a alcanzar amplio desarrollo en las odas triunfales de Píndaro.

También la tan pindárica idea de la *ποικιλία* encontraría un precedente en el fragmento de adscripción dudosa S257 (a) fr. 27, 2 M. DAVIES.

6. Anacreonte.

Anacreonte refleja en sus composiciones el mundo grato, placentero, del simposio civilizado, de ése que acompaña la bebida con el canto (fr. 356b), donde el dominio de esta arte se torna atractivo erótico (fr. 402 (c))⁷²¹. Es la atmósfera de la delicadeza, del encanto y del placer, el aire que respiran las Gracias, que de la mano de las Musas aparecen en fr. 346, fr. II + 3 + 6, 9-10.

Relación especial poeta-Musa a propósito de las distintas interpretaciones.

⁷²¹ Como también lo era en el grupo de muchachas de los poemas sáficos: cf. por ejemplo fr. 22, 10-3.

7. Simónides.

Siempre contando con la escasez del material y lo azaroso de su transmisión, temiendo las interpretaciones sesgadas que derivan de extrapolaciones excesivas de los pocos pasajes referidos al quehacer poético, puede aventurarse que al Simónides mélico⁷²² (o al menos a éste que nos ha llegado) le interesaba especialmente el acto de comunicación poética: son varios los vocablos empleados en referencia al sonido y a su producción; en 519, fr. 35 b, 8-10 se fija en la cohesión mental, en la actitud concorde de quienes entonan el peán; finalmente destaca sobremanera ese fragmento 595 PMG en que se anula por completo todo obstáculo en el camino de la voz al oído. Ésta nos parece su aportación fundamental a la concepción tradicional de la poesía.

Fr. 564, 4 presenta una alusión a Homero⁷²³ y a Estesícoro, ejemplo de una práctica que dentro de nuestro *corpus*

⁷²² En las elegías el motivo más destacado es el de la fama perdurable que procura el canto (cf. la elegía de la batalla de Platea: M.L. WEST, *IEG*², fr. 10-18). El tema del recuerdo imperecedero de los hechos memorables se encuentra representado dentro de la producción mélica en fr. 531, la composición dedicada a los caídos en las Termópilas. No lo incluimos en nuestro *corpus* textual porque la relación con el canto no es explícita.

⁷²³ También se alude a él en el fragmento elegíaco fr. 11 WEST², vv. 16-8.

textual cuenta ya con el precedente alcmánico de las menciones de los flautistas frigios y de Polimnesto de Colofón.

8. Corina.

En la introducción a este trabajo defendíamos la inclusión de los poemas de Corina. Desde el punto de vista de su concepción poética nada hay que la aparte del mundo de la llamada lírica griega arcaica, sino más bien al contrario: ése es su lugar y su tiempo. Ella señala cuál es su auditorio (las tanagreas de blancos peplos (655, fr. 1, 3), cuál su género (las tan debatidas *φεροῖα*) y en qué consiste exactamente su cometido (adornar⁷²⁴ los relatos de los antepasados, 655, fr. 1, 10-3), nombra a Terpsícore (655, fr. 1, 1), la Musa de los coros que también aparece en los textos pindáricos y, como mujer, asume unos límites temáticos (historias de héroes y heroínas locales, 664 (b)) que la excluyen de las competiciones internacionales (censura a Mirtis por haber entrado en pugna con Píndaro, 664 (a)).

9. Píndaro.

Al abordar las referencias al quehacer poético en la producción de Píndaro sorprende en primer lugar su abundancia: el material de que disponemos es mayor que en cualquier otro de los líricos arcaicos griegos, mayor incluso que el que suministran todos ellos en su conjunto. Así, pues, estamos obligados a dar cuenta y

⁷²⁴ El del ornato es un motivo bastante frecuente, como hemos tenido ocasión de comprobar, en los poemas de Píndaro y de Baquílides.

razón de la preponderancia de este tipo de declaraciones en su obra. No vamos a negar ni a disminuir la importancia que para nuestro poeta tiene la reflexión sobre la propia poesía⁷²⁵ al tratar de situarla en su contexto: por más que lamentemos lo perdido, del tebano conservamos mayor cantidad de textos que de ningún otro de los líricos y buena parte de sus composiciones se nos han transmitido íntegras. Es éste un dato que no hemos de perder nunca de vista al valorar la magnitud de sus declaraciones en materia poética. ¿Qué habría sido, por ejemplo, de conservarse un porcentaje similar de la producción de Safo, una poetisa con clara conciencia de su labor como tal?

Sospechamos, sin embargo, que en términos generales las referencias al quehacer poético seguirían siendo más numerosas en los textos de Píndaro. Ahora bien, él no parte de la nada, sino que tiene tras sí toda una tradición sólidamente asentada. Si muchas son las referencias, múltiples son también los motivos que aborda: de entre ellos qué difícil es encontrarlos nuevos, no representados en los exiguos fragmentos de líricos anteriores.

Propiamente pindárico podemos considerar el aspecto moral de su concepción poética: el énfasis puesto en la necesidad de la verdad de los relatos (aunque el motivo de la verdad y la mentira

⁷²⁵ Precisamente H. MAEHLER (1963), p. 98, destacaba como rasgo pindárico no compartido con los otros líricos corales la reflexión sobre la problemática de su propia existencia poética.

en la poesía estaba ya en Hesíodo) y el silencio piadoso. El desarrollo que alcanza el tema de la relación poeta-cliente se debe en buena parte a las condiciones del género mayoritariamente conservado, el epinicio. Aunque no es Píndaro el primero que emplea imágenes y metáforas en referencia a la tarea poética, sí lo es en su amplísimo uso y desarrollo.

Llegados a este punto, podemos comprobar que hemos avanzado poco respecto a nuestro primer propósito, encontrar la causa o las causas de la abundancia de referencias al quehacer poético en la obra del tebano. Antes de continuar parece conveniente constatar un hecho: la frecuencia (aunque no total preponderancia) de alusiones a la poesía en contextos transicionales. En este punto tampoco resulta posible una comparación con otros autores debido al carácter mayoritariamente fragmentario de sus textos. En cualquier caso no resulta muy arriesgado afirmar que los géneros corales que trabaja Píndaro y de manera especial el epinicio plantean unas exigencias estructurales fijas, con bloques temáticos claramente definidos entre los cuales deben introducirse pasajes transicionales. Para estos "huecos estructurales" se contaría con una serie de recursos temáticos entre los cuales se encuentra la reflexión sobre el propio trabajo. Obviamente el buen poeta sabrá engarzar perfectamente los motivos eligiendo para ello los que mejor se adapten al poema y sus circunstancias. Consideramos excesivo hablar de una "técnica formular" por cuanto no podemos comparar con otros autores y por el mecanicismo que dicha expresión pudiera implicar, tan ajeno al

proceder de Píndaro, pero sí creemos operante cierto artificio literario, al menos en declaraciones referentes a la técnica compositiva, que, como se vio en el capítulo correspondiente, se sitúan mayoritariamente en contextos transicionales.

Píndaro no es absolutamente innovador en lo que a la temática del quehacer poético se refiere, muchos de sus motivos están presentes ya en poetas anteriores, desde el punto de vista formal, estructural, las declaraciones poéticas se han convertido o empiezan a convertirse con Píndaro en tópico literario propio de pasajes transicionales, pero la primera pregunta sigue en pie: ¿por qué esa cantidad y -añadimos ahora- la intensidad de sus declaraciones relativas a la poesía? La reflexión es propia de tiempos de crisis⁷²⁶ y efectivamente Píndaro, representante cimero de la lírica coral, poeta mimado por los poderosos y en las cortes de los tiranos, reflexiona sobre su propio trabajo cuando ya se vislumbran en el horizonte ciertas amenazas para su pervivencia a la antigua usanza. Aunque todavía le separan varios años de la gran revolución que supuso la Sofística, es evidente que el mundo aristocrático y sus valores, que Píndaro defiende, habían entrado en crisis ya⁷²⁷. El poeta coral había

⁷²⁶ Para los signos -visibles en su estilo- de reacción a la crisis del mundo al que se siente ligado Píndaro cf. G.F. GIANOTTI (1992), p. 174.

⁷²⁷ Cf. en este sentido (obra píndarica como cumbre y final de una concepción de la verdad y del hombre que pronto se verá desbancada

sido la voz de la ciudad, el intermediario entre hombres y dioses, el inspirado de las Musas, pero el comercio artístico está a punto de convertirlo en asalariado de oficio, en artesano de música y palabra⁷²⁸. Ésas son las circunstancias en las que Píndaro reclama la inspiración antigua. La constante necesidad de explicación y defensa de la poesía sólo puede entenderse a partir de un sentimiento de incompreensión y amenaza, por más que el tebano se encontrara en la cima del éxito.

No quisiéramos sofocar con planteamientos de carácter literario (tradición, exigencias del género) y sociológico (competitividad, relaciones comerciales, crisis de los valores aristocráticos) la expresión individual, espontánea y auténtica del poeta: las condiciones literarias y sociales operan para todos, pero la respuesta de Píndaro es única, aunque no lo sean por separado cada uno de los elementos que la motivan o la integran. La suya es una voz auténtica, tanto como pueda serlo -salvando las distancias- la de Safo. Píndaro es un experto y crítico conocedor de la tradición literaria, compositor de éxito en el mercado artístico de su época, poeta de encargo, sí, pero poeta $\phi\upsilon\alpha$, por decirlo a su modo, poeta "de inspiración" al decir de los románticos, poeta que busca la palabra verdadera y perdurable, la palabra necesaria, la que está más

por el relativismo de la Sofística) A. ORTEGA (1970), p. 370 esp.

⁷²⁸ A propósito de estas contradicciones entre las que se debate Píndaro véase por ejemplo M.P. NIETO HERNÁNDEZ (1993) pp. 98-9.

allá de su "yo" individual y de sus circunstancias, una palabra que busca y halla porque existe antes que él y que también después seguirá existiendo. Poesía como realidad en sí misma y no como creación caprichosa del poeta.

10. Baquílides.

El estudio de las referencias al quehacer poético en los poemas de Baquílides nos ha permitido ver cómo se sirve casi exclusivamente de motivos temáticos tradicionales. Sobre este particular no puede decirse en sentido estricto que haya creación. Pero no sólo creando se innova: también la reelaboración aporta novedades⁷²⁹.

De concepciones poéticas anteriores hereda Baquílides un aparato divino asociado a su oficio que no traspasará a otros en el mismo estado: un dios tan preponderante en este campo como Apolo está prácticamente ausente de sus alusiones a la poesía; el papel de las Musas y su nombre genérico se van desvaneciendo -quizá porque el poeta siente que el uso abusivo ha desvirtuado su primitiva fuerza poética- para dar paso a las menciones individuales, más concretas, plásticas y sugerentes, mucho más cercanas para él que la Musa anónima. En sus composiciones las hijas de la Memoria empiezan a

⁷²⁹ Cf. en este sentido las palabras de B. SNELL en la *praefatio* de la edición de Baquílides (SNELL-MAEHLER, p. XXII): "Bacchylidem eo a Pindaro differre, quod non tam sententias novas invenerit quam acceptas mutaverit, a viris doctis statim intellegebatur".

olvidar su origen: apenas hay referencias a su papel como depositarias de un conocimiento hecho sobre todo de verdad y recuerdo. ¿Lo que las Musas pierden lo ganan las Gracias? Es cierto que aparecen con bastante frecuencia, que se les dedica un espacio considerable, pero no asumen otras funciones distintas de las propias (el aspecto técnico y estético del canto).

Cuando Baquílides afirma que uno es sabio a partir de otro, no se le puede acusar de faltar a la tradición⁷³⁰. Ingenuamente diríamos que incluso la defiende, que sabe reconocer con modestia cuánto debe a la herencia cultural. Pero el poeta es en el pensamiento griego arcaico un elegido de los dioses, de manera que si al espíritu de la tradición nos atenemos, se le ha de reconocer un saber "natural".

En el capítulo dedicado a las imágenes -estudio de especial interés por cuanto su elección no está bajo el absoluto control consciente del poeta- pusimos de manifiesto la falta de un rasgo de suma importancia: el dinamismo. Baquílides no concibe la poesía como realidad en el tiempo, sujeta al movimiento, fuerza en pugna contra lo inerte -al modo de Píndaro-, sino como realidad atemporal e inmóvil. Esta característica de la concepción poética de Baquílides guarda cierta relación, aunque cambiando totalmente el

⁷³⁰ Recordemos las palabras de L.E. ROSSI (1971), p. 76: "C'è qui una delle più belle affermazioni del senso della tradizione, del legame ad un passato che non si rinnega".

enfoque, con su actitud "no beligerante" en lo que a su oficio respecta: no hay brusquedad, no hay violencia ni pasión desbordada en la defensa de sus convicciones. Y, sin embargo, pese a ese talante pacífico, pese a la aceptación aparente del legado literario, la obra de Baquilides socava definitivamente los pilares de la concepción poética antigua y marca un hito dentro del proceso que culmina en la poesía helenística. Si Píndaro "mantuvo innovando", Baquilides "innova manteniendo".

ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

A. *Pr.*: T267; *Suppl.*: T267;
128: T79; 742: pp. 250-1,
T252.

Ael. *VH* 13, 25.

Alc. 36,5: p. 114, p. 136, T31;
38b, 3: p. 114, p. 132;
38b, 3-5: p. 132, p. 191,
T32; 38a: T32; 39a, 3-5:
T33; 39a, 5: p. 69, n. 85;
41, 11: T34; 41, 15: p.
114, p. 132, T34; 41, 17-
9: T34; 58, 8-12: T35;
58, 12: p. 39, p. 204,
T35; 58, 16: T35; 58, 20-
1: T35; 58, 24: p. 40,
T35; 70: p. 205, n. 287;
70, 3-5: p. 135, T36; 70,
4: p. 114; 130b, 19: T6;
249, 2: p. 73, T37;
303Aa, 4-7: p. 114, T38;
303Ab, 10: p. 69, n. 85,
T 39; 307: T264; 308: p.
271, p. 364, n. 481, T40;
308, 2: p. 69; 309: p.
305, n. 405, p. 323, p.
372, p. 549, T41; 347:
T14; 359, 4: p. 130, n.
188; 360: T173; 374: p.
47, T42; *Addendum*
VOIGT (p. 507): p. 28,
p. 114, pp. 137-8, T43;
264, 11-2SLG: T40.

Alcm. 1: p. 345, T47; 3: p. 95,
n. 137 y 138, T51, T52,
T76, T80; 3, 39: p. 39,
T51; 3, 39-101: T48; 3,
44: p. 97; 3, 51-2: p. 99;
3, 53-4: p. 97; 3, 55: p.
97, T173; 3, 60-77: p.
95; 3, 62: p. 200; 3, 63:
p. 96; 3, 65: p. 96; 3,

77: p. 96; 3, 78-81: p.
96, p. 98; 3, 82-4: p.
272, n. 366, p. 288; 3,
84-7: p. 96; 3, 85-6: p.
97; 3, 86: p. 95; 3, 90:
p. 95; 3, 90-1: p. 96; 3,
92: p. 97; 3, 92-3: p.
466, n. 615; 3, 94-5: p.
97; 3, 96-7: p. 98; 3, 96-
8: p. 347; 3, 97: p. 45;
4: p. 302, p. 303, n. 402,
p. 313, p. 325, p. 545, p.
547, T49; 4, 1: p. 299; 4,
1-2: p. 299; 4, 2: p. 45,
p. 64; 4, 3: p. 39, p. 40,
p. 95; 9, 4: p. 547; 21:
p. 300, p. 349, p. 545,
T50; 24b: T51, T76; 24c:
p. 39, p. 40, p. 86, p.
95, p. 545, T51, T76; 26:
p. 28, p. 95, n. 137, T80;
26, 1: p. 300; 26, 1-5: p.
333; 26, 1-10: T52; 26,
2: p. 40; 26, 4: p. 85;
26, 5: p. 64, p. 69, p.
70; 26, 7-10: T44; 26, 9-
10: p. 87; 26, 61-85:
T52; 26, 64: p. 98; 26,
65: p. 98; 26, 66-7: p.
98; 26, 68: T84; 26, 73-
4: p. 98; 26, 79-81: p.
98; 26, 98: p. 408; 27, 7:
p. 39, T53; 57, 5-7: p.
81, p. 546, p. 547, T54;
61, 7: p. 155, T55; 61, 8:
p. 140; 62, 2: T56; 81:
T57; 81a: p. 311, n. 410;
82: p. 545; 82a: p. 100,
T57; 82a, 4: p. 258, p.
288; 82b: p. 100, T57;
84: p. 295, p. 298, p.

313, p. 333, p. 545, T58;
 84, 1-2: p. 325; 84, 2: p.
 46; 84, 3: p. 70, p. 73,
 p. 75; 85: p. 39, p. 299,
 p. 300, p. 302, p. 304, p.
 313, p. 545, T59; 86: p.
 84, p. 347, p. 545, p.
 550, T48, T60; 87: p.
 315, p. 323, T61; 88: p.
 304, T62; 89: p. 267, p.
 546, T63; 89, 1: p. 39, p.
 40; 90: p. 95, p. 100, p.
 109, n. 162, T64; 90, 1:
 p. 95, p. 258, p. 288; 90,
 2: pp. 87-8; 91: p. 387,
 p. 547, T65, T125; 91,
 1: p. 46, p. 64, p. 547;
 91, 1-2: p. 65; 92: p.
 547; 113: T66; 113, 2: p.
 73; 114: p. 298, p. 309,
 T67; 118: p. 345, p. 545,
 T68; 126: T52; 129: p.
 204, T69; 129, 3: p. 173;
 137: p. 100, p. 114, p.
 133, T70; 137, 1: p. 95;
 138: p. 64, p. 140, p.
 146, p. 152, T71; 139: p.
 65, T72; 140: p. 159, p.
 387, p. 546, T73, T125;
 141: p. 65, T74; 142: p.
 140, p. 146, p. 152, T75;
 143: p. 114, p. 133, T76;
 144: p. 114, p. 138, T77;
 145: p. 65, T78; 146: p.
 64, p. 143, p. 146, p.
 152, p. 163, T79; 146, 1:
 p. 140; 149: p. 99, p.
 307, p. 546, p. 547, T80;
 149, 1-2: p. 313; 149, 3:
 p. 95; 175: p. 374, n.
 492, T81; 196: p. 114, p.

126, p. 130, p. 408, T82;
 199: T52; 206: p. 231, p.
 547, T83; 208: T84; 225:
 p. 547; 238: T85; 238, 5:
 p. 69; 268: p. 39, p. 40,
 T86; 270: p. 70, p. 72,
 T87; 271: p. 64, p. 327,
 n. 431, p. 408, T88.

Schol. ad Alc.: Sch. A 9 (*ad*
fr. 3, 49): T48; Sch. A
 13, col. II (*ad fr. 3, 60*):
 T48; Sch. A 21, 9 (*ad fr.*
3, 99ss.): T48; Sch. B 2
(ad fr. 3, 60): T48.

Anacr. 346, fr. II+3+6, 6-10:
 T103; 346, fr. II+3+6,
 7-9: p. 307; 346, fr.
 II+3+6, 8-9: p. 313;
 346, fr. II+3+6, 8-10: p.
 311; 346, fr. II+3+6, 9:
 p. 301; 346, fr. II+3+6,
 9-10: p. 551; 356a: T104;
 356b: p. 205, p. 551,
 T104; 356b, 5: p. 70;
 373, 2-3: p. 136, T105;
 373, 3: p. 48, p. 114;
 374, 1-2: p. 137, n. 202,
 p. 138, T106; 374, 2: p.
 114; 375: p. 144, p. 146,
 p. 147, n. 218, p. 152,
 T107; 375, 2: p. 139;
 375, 3: p. 67; 384: p.
 219, n. 300, T173; 386:
 p. 73, p. 114, p. 136,
 T108; 390: p. 67, p. 68,
 p. 285, p. 297, p. 299, p.
 300, T109; 402(c): p. 39,
 p. 551, T110; 417, 5:
 T261; 472: p. 135, T27.

Antig. *Mir.* 23: T64.

Ar. *Eq.* 1318: p. 172, T265.

Archil. 324W: p. 247, T144.

Arist. *Po.* 1449a: T266.

Aristid. 45, 3 (2, 53, 14): T248.

Ath. 4, 177a: T107; 182c: p. 140, n. 208, T107; 5, 181b: p. 68, p. 159; 9, 389f: T65; 9, 394d: T48; 13, 573f-74b: T218; 15, 678a: T52.

Bacch. 1, 1: p. 114, p. 122, p. 123, p. 300; 1, 1-4: p. 300, p. 333, p. 532, T250; 1, 2: p. 299; 1, 3: p. 301; 1, 4: p. 531; 2, 11-4: p. 145, p. 149, p. 171, p. 198, p. 304, p. 308, p. 324, p. 333, p. 373, T251; 2, 12: p. 140, p. 148; 3, 1-3: p. 270, p. 288; 3, 1-4: p. 69, p. 294, p. 333, T252; 3, 3: p. 69; 3, 4: p. 69; 3, 67-9: p. 372; 3, 67-71: p. 229, n. 313, p. 333, T252; 3, 71: p. 297, p. 306, p. 308; 3, 85: p. 81, p. 250, T252; 3, 90-2: p. 304, p. 308, p. 323, p. 525, p. 526; 3, 90-4: p. 331, p. 333; 3, 90-8: p. 220, p. 228, p. 523, n. 682, T252; 3, 92-4: p. 525; 3, 94-6: p. 381; 3, 96-8: p. 403, p. 521; 3, 97: p. 69, p. 221; 3, 97-8: T125; 3, 98: T251; 4, 4-18: T253; 4, 5: p. 39; 4, 7-8: p. 114, p. 123, p. 521; 4, 7-9: p. 296; 4, 7-10: p. 321, p. 331, p. 333, p. 530, n. 689; 4, 8:

p. 292; 4, 10: p. 70; 4, 11-3: p. 373; 4, 18: p. 39; 5, 1-6: p. 229, n. 313, p. 333, p. 382; 5, 1-14: p. 342; 5, 1-33: T254; 5, 1-6: p. 229, n. 313, p. 333; 5, 3: p. 47, p. 298; 5, 3-4: p. 307, p. 308, p. 321; 5, 6-8: p. 383; 5, 6-16: p. 250; 5, 9: p. 184, p. 189, p. 333; 5, 9-10: p. 73, p. 366, n. 482, p. 531, T250; 5, 9-12: p. 532; 5, 9-14: p. 223, p. 227, p. 296, p. 311, p. 320, p. 333, p. 343, p. 344, p. 355; 5, 10: p. 70; 5, 10-1: T251; 5, 13: p. 292; 5, 14-6: p. 81, p. 365, p. 520, p. 522; 5, 16-31: p. 521; 5, 31-2: p. 179; 5, 31-3: p. 185, p. 189, p. 527, p. 529; 5, 32-3: p. 522, p. 530, n. 691; 5, 33: p. 69; 5, 49: p. 223, n. 305; 5, 99: p. 296; 5, 176: p. 296; 5, 176-8: p. 187, p. 332, p. 530; 5, 176-82: p. 266, p. 289, p. 295, p. 326, p. 333, T254; 5, 179: p. 69; 5, 187: p. 367; 5, 187-90: p. 368, p. 372, p. 403; 5, 187-94: p. 250; 5, 187-200: T254; 5, 191: p. 299; 5, 191-3: p. 307, p. 320, p. 333; 5, 195-7: p. 181, p. 189, p. 528, p. 529, p. 530 y n. 689 y 691; 5, 197-200: p. 526; 6: T255;

6, 1-9: p. 105; 6, 6: p. 39; 6, 9-10: p. 107; 6, 10: p. 322; 6, 10-5: p. 296, p. 333, p. 373; 6, 10-6: p. 197, p. 199; 6, 11: p. 70, p. 292; 6, 14: p. 41, p. 43; 6, 14-5: p. 42; 8, 13: p. 69, n. 85, T256; 8, 17-21: T256; 8, 18: p. 69; 8, 20-1: p. 403; 8, 21: p. 367; 9, 1: p. 336; 9, 1-2: p. 404; 9, 1-6: p. 311, p. 320, p. 333, p. 340, p. 344, p. 359, T257; 9, 3: p. 298, n. 393, p. 307, p. 308; 9, 6: p. 69; 9, 68: p. 140, p. 143, p. 150, T257; 9, 76-7: p. 223; 9, 78: p. 70; 9, 78-87: T257; 9, 82-4: p. 259, p. 288, p. 403; 9, 82-7: p. 333; 9, 83: p. 70; 9, 85-7: p. 403, p. 533; 9, 87: p. 298, p. 307, p. 308, p. 533; 9, 102-4: p. 58, p. 105, T257; 9, 103-4: p. 69, p. 105; 10, 9-13: p. 216, p. 227, p. 333, p. 382, p. 524; 10, 9-14: p. 352; 10, 9-18: T258; 10, 10: T251; 10, 11: p. 307; 10, 12-3: p. 383; 10, 29-35: p. 528, n. 687; 10, 35-8: p. 528, n. 687; 10, 36: p. 528, n. 687; 10, 38-45: p. 334, n. 435, p. 398, n. 534; 10, 38-48: p. 334, n. 435; 10, 51-2: p. 528, p. 530 y n. 689; 10, 51-5: T258; 10, 51-2:

p. 181, p. 189; 10, 52-4: p. 145; 10, 52-5: p. 150; 10, 54: p. 140; 11, 9-12: p. 58, p. 105, p. 197, p. 199; 11, 9-14: T259; 11, 10-2: p. 105; 11, 13: p. 69; 11, 110-2: p. 106, T259; 11, 112: p. 73, p. 75; 12, 1-2: p. 322; 12, 1-3: p. 531; 12, 1-4: p. 294, p. 319, p. 332, p. 333; 12, 1-8: T260; 12, 4-6: p. 221, p. 223, p. 227, p. 356, p. 365; 12, 7: p. 382; 12, 35-7: p. 62; 12, 36-7: T260; 13, 9: p. 294, p. 333, T261; 13, 24-6: p. 223; 13, 28-31: p. 42; 13, 71-3: p. 196; 13, 72-5: p. 58, T261; 13, 83-95: p. 107; 13, 83-96: p. 91; 13, 190: p. 66; 13, 190-2: p. 105, T261; 13, 199-209: p. 372; 13, 220-4: p. 321, p. 333; 13, 220-31: T261; 13, 222: p. 298; 13, 223: p. 70; 13, 224-5: p. 224; 13, 224-5: p. 373; 13, 224-6: p. 221, p. 228; 13, 228-31: p. 294, p. 319, p. 333, p. 520; 13, 229: p. 294, p. 331; 13, 230: p. 41, p. 43; 13, 230-1: p. 357; 14, 12-3: p. 118, p. 123; 14, 12-6: T262; 14, 13: p. 114; 14, 14: p. 73, p. 75; 14, 16: p. 73; 14, 17: T157; 14, 19-23: p. 223, T262; 14, 20: p. 367; 14,

21: p. 84; 15, 4: p. 31;
 15, 47: p. 303, n. 402, p.
 323; 15, 47-9: p. 302, p.
 333, T263; 15, 48-9: p.
 342, n. 451; 15, 49: p.
 336; 16, 1-3: p. 302; 16,
 1-4: p. 296, p. 319, p.
 332, p. 333, p. 531; 16,
 1-16: T264; 16, 4: p. 70,
 p. 72, p. 73; 16, 8: p.
 169; 16, 8-12: p. 171, p.
 172, p. 173, p. 270, p.
 288, p. 526; 16, 11: p.
 73; 16, 12: p. 84; 1, 13:
 p. 292; 17, 107: p. 73;
 17, 107-8: T265; 17, 108:
 p. 75; 17, 125-31: T266;
 17, 128-32: T265; 17,
 129: p. 85, p. 169, p.
 172, p. 173; 17, 130: p.
 73, p. 105; 17, 130-2: p.
 105, p. 276, p. 278, p.
 289, n. 371; 17, 131: p.
 278; 18, 1-4: p. 332,
 T266; 18, 3: p. 154; 18,
 3-4: p. 155; 18, 4: p.
 41, p. 42, p. 140; 19, 1-
 2: p. 527; 19, 1-8: p. 73,
 p. 185, p. 189, p. 312, p.
 341, p. 343, p. 532; 19,
 1-14: p. 333, T267; 19,
 2: p. 64; 19, 3: p. 301;
 19, 3-4: p. 321; 19, 4: p.
 307; 19, 5: p. 336; 19, 5-
 8: p. 344; 19, 6: p. 336;
 19, 8: p. 70, p. 531,
 T250; 19, 8-10: p. 184;
 19, 8-11: p. 189, p. 197,
 p. 199, p. 532; 19, 12-4:
 p. 296, p. 324, p. 332, p.
 527, p. 529; 19, 13: p.

532; 19, 15: p. 529; 19,
 35: p. 301; 19, 35-6: p.
 331, p. 333, p. 383, p.
 527, T267; 19, 49-51:
 T267; 19, 51: p. 73, p.
 75; 20, 1-6: T268; 20, 3:
 p. 64; 23, 3-4: p. 141, p.
 149 y n. 220, T269; 23,
 4: p. 140, p. 143; 25:
 T270; 25, 2-3: p. 173, p.
 174, p. 180, n. 263, p.
 189; 28: T271; 29(a): p.
 301, T272; 29(a), 1: p.
 300, p. 322; 29(a), 2: p.
 299, p. 300; 29(d), 1-17:
 T272; 29(d), 6: p. 250;
 29(d), 8-9: p. 249; 29(d),
 9: p. 297, p. 304, p. 305;
 29(d), 11: p. 250; 29(d),
 14: p. 520, n. 677; 29(g),
 3: p. 221, n. 304. *Pae.* 4,
 54-7: p. 269, p. 288; 4,
 54-68: T273; 4, 57: p.
 67, p. 526; 4, 61-3: p.
 526; 4, 63: p. 41, p. 43,
 p. 44; 4, 64-6: p. 525; 4,
 66-8: p. 59, p. 62; 4, 67-
 8: p. 145, p. 150; 4, 68:
 p. 140; 4, 75: p. 140, p.
 154, T273; 4, 79-80: p.
 431, p. 525, T273; 4, 80:
 p. 70, p. 72; 5: p. 398,
 T274; 5, 1-4: p. 519; 5,
 3: p. 47; 5, 3-4: p. 533;
fr. 14: p. 398, n. 534;
 20B, 1: p. 114; 20B, 1-2:
 p. 81, n. 101; 20B, 1-3:
 p. 134, p. 135, p. 549;
 20B, 1-9: T275; 20B, 2:
 p. 134; 20B, 3-4: p. 331,
 p. 524; 20B, 3-5: p. 333,

- p. 355, p. 365; 20B, 3-9: p. 207; 20B, 4: p. 307; 20B, 49-50: p. 345, T275; 20B, 50: p. 114, p. 128; 20C, 1: p. 134; 20C, 1-2: p. 135; 20C, 1-3: p. 31; 20C, 1-11: T276; 20C, 2: p. 114; 20C, 2-3: p. 331; 20C, 2-7: p. 207, p. 333, p. 355, p. 526; 20C, 3-5: p. 307; 20C, 8: p. 31, p. 69; 20C, 31: p. 66, p. 261, T276; 21: p. 304, p. 308, T277; 21, 4: p. 299; 26: p. 252, p. 399; 55: p. 307, T278; 61: p. 75, p. 271, T279; 61, 3: p. 73, p. 107; 63: T280; 63, 1: p. 301, p. 320, n. 424; 63, 1-2: p. 300; 63, 2: p. 31.
- Boeot. inc. auct.* 690, 12: p. 73, T131; 692, fr. 2, 1-5: T132; 692, fr. 2, 4: p. 66; 692, fr. 36, 2: T133; 692, fr. 36, 4: T133; 693, fr. 2, 4: p. 73, T134, T135; 693, fr. 5(a), 8: p. 44, T135.
- Clem. Al. Paed.* 3, 100, 2: p. 253, n. 352; *Strom.* 1, 10, 49, 1: T235; 5, 16, 8: T278; 5, 68, 5: p. 251, n. 350, T274.
- Corinn.* 654: p. 25; 654(a) col. I, 18: p. 66; 654(a) col. I, 18-22: p. 286, p. 289, T124; 655, fr. 1, 1: p. 553; 655, fr. 1, 1-2: p. 296, p. 313, p. 333; 655, fr. 1, 1-13: T125; 655, fr. 1, 2: p. 39, p. 40; 655, fr. 1, 3: p. 553; 655, fr. 1, 5: p. 83; 655, fr. 1, 10-3: p. 380, p. 553; 664(a): p. 23, p. 232, p. 553, T126; 664(b): pp. 232-3, p. 553, T126; 669: T127; 674: T128; 675 (d): p. 39, T129; 676(a): T130.
- Demetr. Eloc.* 142: T14.
- E. Hel.* 165: T89; 167-73: T89. *Rh.* 895: T251.
- Emp.* fr. 3, 5DK: p. 466, n. 615.
- Eust.* 1165, 25ss.: p. 153, n. 222.
- Fragmenta Adespota PMG* 947: p. 142, n. 212; 951: p. 482, n. 630; 954b: T271; 979: T214.
- Gal.* 8, 682K: T149.
- Heph.* 11, 3, p. 36: T44.
- Heraclit.* 51DK: p. 482, n. 630.
- Hes.* fr. 312M-W: T4; *Op.* 412: p. 245, T176, T261; 659: p. 466, n. 615; 694: T157; *Th.* 10: T52; 39: p. 80, n. 98; 43: T52; 53-60: p. 301; 64: p. 335, n. 436; 65: T52; 67: T52; 81-6: p. 250, p. 366, n. 482, p. 383, n. 507; 83-4: p. 366; 96: p. 80, n. 98; 96-103: p. 250, p. 366, n. 482, p. 383, n. 507; 456: T64.
- Hom.* *Il.* 1, 70: p. 350; 2, 484ss.: p. 237, n. 324, p. 318, n. 420, T97; 2, 485:

- T189; 4, 243: T261; 8, 159: T6; 9, 187: p. 116, n. 171; 9, 497: T64; 11, 218-9: T263; 12, 252: T6; 14, 508-9: T263; 15, 207: p. 237, p. 238; 16, 112-3: T263; 21, 29: T261; 22, 1: T261; 23, 787: p. 250, T252; 24, 527-8: p. 237, T151; *Od.* 2, 489ss.: p. 183, n. 268; 3, 150: T6; 4, 777: pp. 384-5, n. 510, T123; 6, 100: p. 86, n. 115, T51; 6, 101-9: T13; 6, 105: T51; 6, 106: p. 86, n. 115; 6, 201: T97; 7, 191: T51; 7, 291: p. 86, n. 115; 9-12: T167; 12, 370: T254; 15, 416: p. 533; 21, 406-9: p. 482, n. 630; 21, 410-11: p. 482, n. 630; 24, 12-3: T48; 24, 60-1: p. 237, n. 324; 24, 92-4: p. 237, n. 324.
- Hymn. hom. Apol.* 21: p. 42, n. 51, T14; 131: p. 482, n. 630; *Cer.* 375ss.: T254; *Merc.* 24ss.: p. 533; 33: p. 130, n. 188; 38: p. 132, n. 190.
- Schol.* *Hom. Il.* 8, 368: T204; 21, 194: T204; 24, 527-8a: T151.
- Ibyc.* 282: p. 227, p. 318, n. 420, p. 550; 282, 6: T97; 282, 10-2: p. 69, T97; 282, 12: p. 69; 282, 23: p. 550; 282, 23-6: p. 301, p. 333, T97; 282, 46-8: p. 374, n. 492, T97; 282, 48: p. 40; 306: p. 231, T98; 335: p. 87, n. 119; 166SLG: T100; 166 SLG, 5: p. 39, p. 140, p. 144, n. 215, p. 146, p. 152; 166SLG, 5-6: T99; 166SLG, 16: p. 140, p. 155, T99; 166SLG, 31: p. 73, p. 74, T99; 171SLG, 3: p. 39, T100; S257(a) fr. 1, col I M. DAVIES: T102; S257(a): p. 28, n. 42; S257(a) fr. 1, col I, 5 M. DAVIES: p. 70, T101; S257(a) fr. 27, 2: p. 70, p. 72, p. 139, p. 146, p. 152, p. 251; S257(a) fr. 27, 2-6 M. DAVIES: T102; S257(a) fr. 27, 2-4 M. DAVIES: p. 333; S257(a) fr. 27, 4 M. DAVIES: p. 301; S257(a) fr. 27, 6 M. DAVIES: p. 69.
- Inc. Auct. (VOIGT)*: 16, 1: p. 68; 16, 1-2: p. 68, p. 87, n. 121, T44; 16, 2: p. 67; 35, 8: p. 67, T45; 38, 2: p. 40, T46.
- Parm.* fr. 1, 1-5DK: p. 466, n. 615.
- Paus.* 3, 13, 9: T52; 9, 22-3: p. 22; 9, 23, 2: p. 451, n. 596; 9, 25, 3: T151; 10, 5, 9: T193; 10, 5, 12: T193.
- Philostr. VA.* 6, 11, 247: T193.
- Pind. Olym.*: 1, 1: p. 412, p. 421; 1, 1-2: T252; 1, 3:

p. 81; 1, 3-4: T136; 1, 7: p. 80; 1, 7-11: T136; 1, 7-9: p. 193; 1, 8: p. 70, p. 72; 1, 8-9: p. 361; 1, 8-10: p. 265, p. 288; 1, 9: p. 83, p. 271, p. 394; 1, 10-11: p. 192; 1, 14-7: p. 222, p. 227, p. 228; 1, 14-9: T136; 1, 15: p. 38, n. 49; 1, 16: p. 86; 1, 17: p. 113, p. 165; 1, 17-8: p. 115, p. 122, p. 134; 1, 17-9: p. 361; 1, 26-7: p. 281; 1, 28-32: p. 280, p. 312, n. 411; 1, 28-36: p. 400, T136; 1, 30: p. 338, p. 339, p. 340; 1, 30-2: p. 340, p. 344; 1, 35-6: p. 280, p. 289; 1, 36: p. 86, p. 236; 1, 47-51: p. 281; 1, 52: p. 280, p. 289, T136; 1, 100: p. 490; 1, 100-3: p. 160, p. 166, p. 366, p. 490; 1, 100-5: p. 380, T136; 1, 102: p. 65, p. 67, p. 165; 1, 102-3: p. 165; 1, 103: p. 221; 1, 103-5: p. 507; 1, 105: p. 70, p. 381; 1, 108-11: p. 453, T252; 1, 108-12: p. 515, n. 668; 1, 109-12: p. 387, p. 467; 1, 109-16: T136; 1, 110: p. 452, p. 466, ; 1, 111-2: p. 303, p. 313, p. 314, p. 329, p. 333, p. 482, p. 483; 1, 112: p. 479; 1, 115-6: p. 215, p. 220; 1, 116: p. 394, p. 396, p. 397, p. 507; 2: T138, T223; 2, 1: p. 70,

p. 114, p. 118, p. 123; 2, 1-3: p. 288; 2, 1-6: p. 265, T137; 2, 2: p. 83, p. 271; 2, 5-6: p. 222, p. 227, p. 228; 2, 6: p. 82, p. 367; 2, 12-3: p. 276; 2, 12-5: p. 275, p. 288, T137; 2, 13: p. 40, p. 278; 2, 14: p. 278; 2, 46: p. 367; 2, 46-7: p. 60, p. 126, p. 127, p. 129; 2, 46-51: T137; 2, 47: p. 64, p. 114; 2, 83: p. 479; 2, 83-8: T252; 2, 83-5: p. 251, p. 253, p. 483, p. 484; 2, 83-100: T137; 2, 84: p. 479; 2, 85: p. 87, p. 250, p. 251, p. 251, n. 348, p. 359, T252; 2, 86-8: p. 396, p. 438, p. 483; 2, 88: p. 81; 2, 89: p. 479, p. 480; 2, 89-90: p. 378; 2, 89-93: p. 483; 2, 90: p. 479, p. 480; 2, 90-2: p. 402; 2, 91: p. 480; 2, 93-5: p. 224, p. 227, p. 228; 2, 95-8: p. 393; 3, 1: p. 271; 3, 1-2: p. 204, p. 229, p. 271, p. 288; 3, 1-10: T138; 3, 3: p. 70, p. 72, p. 494, p. 495; 3, 4: p. 303; 3, 4-5: p. 313; 3, 4-6: p. 158, p. 165, p. 333, p. 388, p. 507; 3, 4-9: p. 189, p. 324; 3, 5: p. 87, p. 164, p. 184; 3, 6: p. 58; 3, 6-7: p. 363, p. 366; 3, 6-9: p. 144, p. 149; 3, 6-10: p. 261, p. 288; 3, 7: p. 262; 3, 8: p. 46, p. 113,

p. 117, p. 122, pp. 139-40, p. 143, p. 180, n. 263; 3, 8-9: p. 119, pp. 120-1, pp. 146-7; 3, 9: p. 82, p. 184; 3, 9-10: p. 362; 3, 10: p. 40, p. 43, p. 262; 3, 38-9: p. 364, T138; 4: T140; 4, 1-3: p. 104, p. 261, p. 288, p. 401, T139; 4, 2: p. 40, p. 90, p. 114, p. 117, p. 119, p. 123; 4, 6: p. 273; 4, 6-10: p. 272, p. 288, p. 339, T139; 4, 8-10: p. 432; 4, 9: p. 49, p. 344; 4, 10: p. 429; 4, 12-5: T139; 4, 17-8: p. 399, T139; 5: T139; 5, 9-12: p. 229, T140; 5, 10: p. 39; 5, 10-2: p. 270, p. 288; 5, 17-8: p. 276; 5, 17-23: p. 275, T140; 5, 17: p. 148; 5, 17-9: p. 150; 5, 17-23: p. 288; 5, 19: p. 79, p. 140, p. 143, p. 146; 5, 19-20: p. 279; 5, 20: p. 191; 6: p. 104; 6, 1-4: p. 181, p. 188, p. 189, p. 494, p. 496, p. 517, n. 670; 6, 1-9: T141; 6, 4-9: p. 227, p. 228; 6, 6: p. 70; 6, 7: p. 40, p. 43; 6, 8-9: p. 259, p. 288; 6, 10-1: p. 308; 6, 17-8: p. 54, T141; 6, 19-28: T141; 6, 19-31: p. 401; 6, 21: p. 326, p. 333, p. 448, n. 593; 6, 22: p. 467; 6, 22-5: p. 471; 6, 22-7: p. 455, p. 517 y n. 670; 6, 22-8: p.

251, p. 466, p. 533; 6, 23: p. 452; 6, 24: p. 467; 6, 25: p. 452; 6, 27: p. 70, p. 73, p. 366, p. 494, p. 497, p. 533; 6, 28: p. 367; 6, 45-7: p. 451; 6, 53-4: T192; 6, 82-3: p. 435, p. 515; 6, 82-92: T141; 6, 83: p. 434, p. 435, p. 437; 6, 84-7: p. 415; 6, 85: p. 413; 6, 86: p. 500; 6, 86-7: p. 184, p. 189, p. 501, p. 532, n. 694; 6, 87: p. 70, p. 72, p. 101; 6, 87-8: p. 270, p. 288; 6, 87-91: p. 102, p. 103; 6, 88: p. 83, p. 271; 6, 90-1: p. 307, p. 308, p. 330, p. 333; 6, 91: p. 40, p. 43, p. 44, p. 297; 6, 96-7: p. 128, p. 130, T141; 6, 96-9: p. 227; 6, 97: p. 65, p. 114; 6, 98: p. 49; 6, 98-100: p. 53, T141; 6, 101-5: p. 288, T141; 6, 103-5: p. 278; 6, 105: p. 70, p. 73, p. 442, p. 443; 7, 1-2: p. 120, n. 177; 7, 1-10: p. 503, T187; 7, 1-16: T142; 7, 2: p. 413; 7, 7: p. 313, p. 315, p. 329, p. 506; 7, 7-8: p. 355; 7, 7-10: p. 288, p. 333; 7, 8: p. 315; 7, 9: p. 278; 7, 10: p. 278; 7, 11: p. 338, p. 339; 7, 11-2: p. 120, p. 121, p. 124, p. 148, p. 340, p. 344, p. 504, n. 655; 7, 11-3: p. 147, p. 151; 7, 12: p. 113, p.

140, p. 141; 7, 13: p. 151, p. 465; 7, 14: p. 69, p. 147; 7, 16: p. 369; 7, 20-1: p. 356, T142; 7, 32: p. 504, n. 655; 7, 64: p. 504, n. 655; 7, 68-9: p. 504, n. 655; 7, 87: p. 273; 7, 87-8: p. 273, p. 288, p. 367, T142; 7, 88: p. 70; 7, 89: p. 504, n. 655; 8, 9-10: T143; 8, 10: p. 49; 8, 54: p. 70; 8, 54-9: T143; 8, 72-5: p. 366, T143; 8, 74-5: p. 405, n. 545; 8, 77-80: T143; 8, 81-4: p. 358; 9, 1: p. 64; 9, 1-2: p. 247; 9, 1-8: T144; 9, 2: p. 87; 9, 4: pp. 61-2; 9, 5: p. 333, p. 479; 9, 5-8: p. 266, p. 288, p. 309, p. 329, p. 484; 9, 8: p. 479; 9, 11: p. 480; 9, 11-2: p. 439, p. 515; 9, 11-4: p. 482, p. 482, n. 630, p. 484, T144; 9, 12: p. 479; 9, 13: p. 113, p. 115, p. 122, p. 124; 9, 21: p. 431, n. 574; 9, 21-5: p. 355, p. 356, p. 432, p. 440, p. 515; 9, 21-6: p. 343; 9, 21-7: p. 344; 9, 21-9: T144; 9, 22: p. 40, p. 44, p. 430; 9, 24-41: p. 281; 9, 25-6: p. 443; 9, 26: p. 337, p. 442; 9, 27: p. 340, p. 343; 9, 29-30: p. 281; 9, 31-5: p. 281; 9, 35-41: p. 281 y n. 374, p. 282, p. 289; 9, 35-42: T144; 9, 38: p.

394, p. 395; 9, 47: p. 46, p. 47, p. 52, p. 453, p. 458, p. 517, n. 670; 9, 47-9: T144; 9, 48: p. 70, p. 72, p. 73, p. 442; 9, 48-9: p. 248, p. 443, p. 458; 9, 80: p. 467; 9, 80-1: p. 187, p. 470; 9, 80-2: p. 333; 9, 80-4: p. 178, p. 189; 9, 81: p. 329, p. 466; 9, 83-4: p. 216, p. 227; T144; 9, 100-9: T144; 10, 1-6: p. 403; 10, 1-8: p. 200, p. 201, p. 202; 10, 1-14: T145; 10, 3: p. 64, p. 302, p. 367; 10, 3-6: p. 221, p. 313, p. 333; 10, 3-8: p. 227; 10, 7-12: p. 213, p. 216; 10, 8: p. 366; 10, 9-12: p. 417; 10, 10: p. 413; 10, 11-2: T163; 10, 13-5: p. 333; 10, 14: p. 295; 10, 24: p. 39, p. 261, p. 289, p. 367, T145; 10, 76: p. 39; 10, 76-7: p. 59; 10, 76-102: T145; 10, 77-81: p. 265, p. 289; 10, 78-83: p. 59; 10, 79: p. 83, p. 271; 10, 84: p. 64, p. 65, p. 67, p. 140, p. 152, p. 153; 10, 84-5: p. 193, p. 194, p. 195, p. 196, p. 200, p. 201, p. 202, p. 388; 10, 91: p. 40, p. 147; 10, 91-6: p. 147, p. 151; 10, 93: p. 114; 10, 93-4: p. 127, p. 129, p. 143, p. 145, p. 427; 10, 94: p. 140, p. 143, p.

423, p. 449; 10, 94-6: p. 449; 10, 95: p. 449; 10, 95-6: p. 148, p. 301, p. 323, p. 333; 10, 96: p. 299, p. 300, p. 301; 10, 97-9: p. 449; 10, 98: p. 448; 10, 99: p. 448; 10, 99-102: p. 402; 11, 1-19: T146; 11, 3-6: p. 378; 11, 4: p. 70, p. 72, p. 448, n. 593; 11, 7-2: p. 261; 11, 11-4: p. 380; 11, 14: p. 83; 11, 15: p. 195; 11, 15-6: p. 196; 11, 16: p. 57, p. 193, p. 194; 11, 16-9: p. 230, p. 325, p. 333; 13, 1-4: p. 222, p. 227, p. 228, T147; 13, 11-2: p. 364; 13, 11-3: T147; 13, 14: p. 479; 13, 16-9: T147; 13, 18-9: p. 169, p. 171, p. 173, p. 270; 13, 19: p. 169; 13, 22: p. 304, p. 326, p. 333; 13, 22-30: T147; 13, 23: p. 442, p. 443; 13, 24-5: p. 273, p. 276; 13, 24-8: p. 275, p. 276, p. 278, p. 288; 13, 25: p. 46; 13, 29: pp. 272-3, p. 288; 13, 29-30: p. 57; 13, 40-52: T147; 13, 42: p. 40; 13, 49: p. 355, p. 461, T163; 13, 49-52: p. 399; 13, 91: p. 282, p. 392, T147; 13, 93: p. 479; 13, 93-5: p. 485; 13, 93-7: p. 181, p. 186, p. 189; 13, 93-106: T147; 13, 94: p. 479, p. 480; 13, 95: p. 479, p.

480; 13, 96: p. 293; 13, 96-7: p. 214, p. 227, p. 228, p. 333; 13, 114: p. 477, T147; 14: p. 44, p. 336, p. 339, p. 344, T148; 14, 1-2: p. 337; 14, 1-5: p. 342; 14, 3: p. 44, p. 336; 14, 4: p. 337; 14, 5-7: p. 340; 14, 8: p. 77, n. 94, p. 336; 14, 8-9: p. 105, p. 339; 14, 8-12: p. 285, p. 286, p. 288; 14, 9: p. 73; 14, 10-1: p. 339; 14, 12: p. 339; 14, 13: p. 336; 14, 13-5: p. 335; 14, 13-6: p. 342; 14, 14: p. 335; 14, 14-5: p. 337; 14, 16: p. 52, p. 77, n. 94, p. 336; 14, 17: p. 165; 14, 17-8: p. 158, p. 163; 14, 18: p. 39, p. 354; 14, 20-1: p. 357.

Pyth.: 1: T253; 1, 1: pp. 113-4, p. 116, n. 170, p. 125, p. 132, p. 300, p. 309; 1, 1-2: p. 121, p. 297, p. 333, p. 344, p. 345; 1, 1-14: p. 124, p. 125, p. 135, n. 199, p. 549, T149; 1, 2: p. 90; 1, 2-4: p. 119; 1, 3: p. 45; 1, 4: p. 115; 1, 5-12: p. 118, p. 121; 1, 6-8: p. 424; 1, 8: p. 423; 1, 10: p. 482; 1, 12: p. 121, p. 298, 309, p. 323, p. 344, p. 394, p. 396, pp. 479-80, p. 489, p. 508; 1, 12-4: p. 302, p. 333; 1, 13: p. 80, p. 298; 1, 13-4: p. 124, p. 286; 1, 14: p. 301, p. 310; 1,

38: T149; 1, 39-45: T149; 1, 41-2: p. 260, p. 289, p. 397; 1, 42-5: p. 181, p. 186, p. 189, p. 486, p. 488; 1, 44: p. 479, p. 480, p. 488; 1, 45: p. 249, p. 480; 1, 58: p. 83, p. 302; 1, 58-9: p. 313, p. 314, p. 369; 1, 58-60: p. 333, T149; 1, 60: p. 70, p. 313, p. 388; 1, 75-80: p. 228; 1, 75-86: T149; 1, 79: p. 70; 1, 81-2: p. 179; 1, 81-4: p. 189; 1, 90-2: p. 213, p. 217; 1, 90-4: p. 227, p. 228; 1, 90-100: T149; 1, 92-4: p. 220, p. 227, p. 378; 1, 94: p. 45, T166; 1, 97: p. 114, p. 124, p. 352, n. 465; 1, 97-8: p. 118; 1, 98: p. 84; 1, 99-100: p. 371; 2: p. 247, p. 476; 2, 1-4: p. 192; 2, 3-4: p. 356; 2, 3-6: T150; 2, 4: p. 64, p. 354; 2, 13-4: p. 214, p. 227, p. 369; 2, 13-9: T150; 2, 14: p. 70, p. 72, n. 89; 2, 15: p. 83; 2, 15-7: p. 236; 2, 19: p. 79; 2, 52-3: p. 392; 2, 52-6: p. 247, T150; 2, 62: p. 354, p. 461; 2, 62-3: p. 463, p. 512, n. 664; 2, 62-71: T150; 2, 63: p. 83; 2, 67-8: p. 354, p. 463, p. 475, n. 624; 2, 68: p. 64; 2, 69: p. 165, T136; 2, 69-71: p. 115, p. 117, p. 117, n. 173, p. 122; 2,

71: p. 114; 2, 79-88: T150; 2, 96: p. 214, p. 227, T150; 3: p. 476; 3, 1-3: T151; 3, 2: T163; 3, 6: p. 51; 3, 16-9: p. 169, p. 170, p. 173, T151; 3, 19: p. 40, p. 43; 3, 51: p. 385, T151; 3, 61-9: T151; 3, 63-7: p. 385; 3, 64: p. 70, p. 72, p. 448, n. 593; 3, 69: p. 221; 3, 72-6: p. 60; 3, 72-82: T151; 3, 73: p. 465; 3, 75: p. 429; 3, 75-6: p. 433; 3, 77-9: p. 104, p. 191, p. 271, p. 289 y n. 381; 3, 78: p. 66; 3, 80-2: p. 237, p. 243; 3, 88-91: p. 104, p. 285, p. 289, p. 333, T151; 3, 89-90: p. 297, n. 390, p. 298; 3, 90: p. 66; 3, 107-15: T151; 3, 112-4: p. 236, p. 499; 3, 113: p. 46, p. 47, p. 51, p. 83, p. 394; 3, 114: p. 40, p. 43; 4: T153; 4, 1: p. 366; 4, 1-3: p. 313, p. 324, p. 326, p. 333, p. 436, p. 437, T152; 4, 2: p. 55; 4, 3: p. 70, p. 73, p. 302, p. 434; 4, 60: p. 451; 4, 67-8: p. 306, p. 308, p. 333, T152; 4, 142: p. 251, T252; 4, 176: p. 40, p. 114, p. 123; 4, 176-7: p. 121, pp. 234-5, p. 345, T152; 4, 247: p. 453; 4, 247-8: p. 178, p. 182, p. 186, p. 189, p. 249, p. 459, T152; 4,

248: p. 394, p. 396, p. 397, p. 453; 4, 277-8: p. 238; 4, 277-9: p. 237, p. 238, p. 357, T152; 4, 279: p. 304, p. 308, p. 333; 4, 293-9: T152; 4, 295-6: p. 123; 4, 295-8: p. 117; 4, 296: p. 114, p. 115; 4, 298-9: p. 418; 4, 299: p. 46, p. 47, p. 413, p. 414; 5: T152; 5, 4: T163; 5, 20-3: p. 49, p. 54, p. 268, p. 288; 5, 20-6: T153; 5, 22: p. 101; 5, 23: p. 533; 5, 23-4: p. 193, p. 194, p. 195, p. 195; 5, 23-5: p. 265; 5, 24: p. 39; 5, 45: p. 336; 5, 45-9: p. 340, p. 344, T153; 5, 46-9: p. 378; 5, 63-9: T153; 5, 65: p. 114, p. 132, p. 139, p. 304, p. 308, p. 310, n. 408, p. 333, p. 345; 5, 66: p. 276, n. 370; 5, 72-81: T153; 5, 72: p. 81; 5, 79-81: p. 204; 5, 98-103: p. 358, p. 419, p. 426; 5, 98-108: T153; 5, 99: p. 413; 5, 99-100: p. 51; 5, 100: p. 51, p. 413, p. 414, p. 423; 5, 103: p. 40, p. 42, T136; 5, 103-4: p. 101; 5, 104: p. 79, p. 102; 5, 103-7: p. 268, p. 289, p. 370; 5, 106-7: p. 213, p. 227; 5, 107: p. 64; 5, 114: p. 307, p. 308, p. 333, p. 440, T153; 6: p. 88, T219; 6, 1-4: p. 337, p. 339, p.

343, p. 344, p. 446; 6, 1-18: T154; 6, 2: p. 445; 6, 3: p. 445; 6, 3-4: p. 192; 6, 4: p. 101; 6, 5-18: p. 494, p. 498; 6, 7: p. 70, p. 73; 6, 14-8: p. 356; 6, 47-9: p. 226, p. 227, p. 228, p. 302, p. 333, p. 396, T154; 6, 49: p. 301, p. 394; 6, 52-4: p. 214, p. 227, p. 228, p. 449, p. 450, T154; 7, 1-4: p. 494, p. 497, p. 517, n. 670, T155; 7, 3: p. 40, p. 44; 7, 11: p. 197, n. 278; 7, 13-6: p. 363, T155; 8, 18-20: p. 50, p. 273, p. 289; 8, 18-27: T156; 8, 20: p. 50; 8, 21-7: p. 340, p. 344; 8, 25: p. 39; 8, 29-32: p. 127, p. 129, p. 183; 8, 29-34: p. 178, p. 189, T156; 8, 31: p. 86, p. 114; 8, 32-4: p. 213, p. 366, p. 440; 8, 34: p. 440; 8, 56-7: p. 426, p. 491; 8, 56-60: T156; 8, 57: p. 70, p. 73, p. 423, p. 490; 8, 59: p. 44, p. 45; 8, 61-3: p. 277; 8, 67-72: p. 276, p. 288, T156; 8, 70: p. 50; 9, 1-3: p. 342, p. 344; 9, 1-4: p. 357, T157; 9, 2-3: p. 336; 9, 3: p. 82; 9, 76: p. 179; 9, 76-8: p. 226; 9, 76-9: p. 189, T157; 9, 77: p. 180; 9, 78: p. 180, p. 394; 9, 78-9: p. 180; 9, 88-96: T157; 9, 89: p. 56, p.

336; 9, 89a: p. 83; 9, 89-90: p. 337, p. 340, p. 343, p. 344; 9, 93-6: p. 367, p. 370; 9, 103: p. 40; 9, 103-4: p. 416; 9, 103-5: p. 367, p. 405, n. 545, T157; 10, 4-6: T158; 10, 6: p. 58, p. 85, p. 101; 10, 22-6: T158; 10, 22: p. 73, p. 394; 10, 37: p. 148, p. 304; 10, 37-9: p. 128, p. 130, p. 147, p. 150, p. 308, p. 333, T158; 10, 38: p. 73; 10, 38-9: p. 90, p. 104, p. 127, p. 128; 10, 39: p. 114, p. 140; 10, 48-59: T158; 10, 51: p. 473; 10, 51-2: p. 187, p. 464, p. 474; 10, 51-4: p. 181, p. 189, p. 515; 10, 52: p. 473; 10, 53: p. 57, p. 70, p. 71, p. 73; 10, 53-4: p. 180, p. 188, p. 441; 10, 55-8: p. 372, p. 425; 10, 56: p. 85, p. 423; 10, 57: p. 40; 10, 64: p. 221; 10, 64-5: p. 302, p. 333; 10, 64-6: p. 227, p. 468, T158; 10, 65: p. 329, p. 466, p. 467; 10, 65-6: p. 215; 10, 66: p. 301; 10, 69: T158; 10, 69-72: p. 215, p. 227; 11, 1-12: T159; 11, 3-10: p. 193, p. 194, p. 195, p. 196, p. 202; 11, 7-12: p. 288; 11, 10: p. 83, p. 200, p. 202; 11, 38-40: p. 181, p. 186, p. 456, p. 461, p. 462; 11, 38-45: p. 189,

T159, T254; 11, 39: p. 452, p. 461; 11, 39-40: p. 187; 11, 40: p. 473; 11, 40-5: p. 180; 11, 41: p. 302; 11, 41-2: p. 314, p. 325; 11, 41-4: p. 217, p. 218; 11, 41-5: p. 313, p. 333; 11, 42: p. 87, p. 298; 11, 59-61: T158; 11, 61: p. 73; 12: p. 151, p. 390; 12, 1-5: p. 274; 12, 1-6: p. 192; 12, 1-12: T160; 12, 5: p. 490, p. 491; 12, 6-8: p. 501; 12, 6-12: p. 262, p. 289; 12, 8: p. 500; 12, 9-12: p. 427, p. 429; 12, 10: p. 423; 12, 18-21: p. 142, p. 146; 12, 18-23: p. 149; 12, 18-27: p. 141, p. 151, p. 262, p. 289, T160; 12, 19: p. 64, p. 140, p. 142; 12, 23: p. 142, p. 160; 12, 24: p. 145; 12, 25: p. 141; 12, 25-7: p. 148, p. 152, p. 344; 12, 26: p. 75, p. 337; 12, 26-7: p. 337; 12, 27: p. 76, p. 147; 12, 28-32: p. 152.

Nem.: 1, 1-6: p. 362; 1, 1-14: T161; 1, 1-20: p. 515, n. 668; 1, 4-5: p. 267, p. 288, p. 362; 1, 5: p. 70, p. 72; 1, 7: p. 57, p. 64, p. 363, p. 466, p. 467, p. 468, p. 517, n. 670; 1, 11-2: p. 304, p. 308, p. 323, p. 333, p. 378; 1, 13: p. 445, p. 447; 1, 13-5: p. 447; 1, 18: p. 399;

1, 18-25: T161; 1, 19-22: p. 192; 1, 19-24: p. 222, p. 227, p. 228; 1, 20: p. 66; 1, 31-2: p. 224, p. 228; 1, 31-4: T161; 1, 32-3: T163; 1, 34: T235; 1, 67: T149; 2: p. 56, T219; 2, 1-3: p. 267, p. 501; 2, 1-5: p. 243, T162; 2, 2: p. 45, p. 46, p. 47, p. 500, T254; 2, 3: p. 120, n. 177; 2, 24: p. 56, p. 267, p. 271; 2, 24-5: p. 191, p. 288, T136, T162; 2, 25: p. 56; 3: p. 476; 3, 1: p. 299, p. 302; 3, 1-5: p. 193, p. 194, p. 195, p. 196, p. 200, p. 201, p. 202, p. 203, p. 325; 3, 1-12: p. 313, p. 333; 3, 1-13: T163; 3, 3-5: p. 499; 3, 4: p. 448, n. 593; 3, 4-5: p. 51, p. 54, p. 101; 3, 5: p. 85, p. 102, p. 298; 3, 6: p. 450; 3, 6-8: p. 363; 3, 7: p. 40, p. 41; 3, 7-8: p. 367; 3, 9: p. 315, p. 316; 3, 10: p. 300; 3, 10-1: p. 325; 3, 10-2: p. 127, p. 128, p. 129, p. 314, p. 317; 3, 11: p. 63, n. 74, p. 70, p. 72, p. 84; 3, 12: p. 114, p. 352, n. 465; 3, 17-8: p. 370, p. 386, T163; 3, 21: p. 462; 3, 26-8: p. 181, p. 187, p. 189, p. 333, p. 462; 3, 26-32: T163; 3, 27: p. 461; 3, 28: p. 304, p. 308; 3, 29-30: p. 370; 3,

32: p. 81; 3, 52-3: p. 236, T163; 3, 65: p. 70, p. 480, p. 485; 3, 65-6: p. 289; 3, 65-7: p. 266, T163; 3, 66: p. 83, p. 85, T136; 3, 76-8: p. 150, p. 355, p. 505; 3, 76-80: p. 449; 3, 76-84: T163; 3, 77: p. 448; 3, 78: p. 413, n. 552; 3, 79: p. 44, p. 45, p. 140, p. 141, p. 143, p. 146, p. 165, T136; 3, 80: p. 200, p. 201, p. 202, p. 440; 3, 80-2: p. 437; 3, 83-4: p. 293, p. 297, n. 391, p. 333; 4: p. 476; 4, 1-3: p. 370, p. 385, n. 511; 4, 1-5: p. 508; 4, 1-8: p. 415, n. 557; 4, 1-16: T164; 4, 2: p. 394, p. 395; 4, 2-3: p. 299, p. 333; 4, 3: p. 40, p. 44; 4, 4: p. 413; 4, 4-5: p. 415; 4, 5: p. 114, p. 118; 4, 6-8: p. 341, p. 344; 4, 9-11: p. 267, p. 288; 4, 11: p. 58, p. 70; 4, 12-3: T163; 4, 13-6: p. 133, p. 193; 4, 13-7: p. 63; 4, 14: p. 114, p. 180, n. 263; 4, 15: p. 64; 4, 16: p. 70, p. 72, p. 83; 4, 33-4: p. 177; 4, 33-7: p. 189; 4, 33-47: T164; 4, 35: p. 200, p. 201, p. 202, p. 464; 4, 35-7: p. 515; 4, 36-7: p. 181, p. 187, p. 464; 4, 37-8: p. 433, p. 465; 4, 38: p. 429, p. 465; 4, 39: p. 28; 4, 41-

3: p. 402; 4, 44: p. 125, p. 500; 4, 44-6: p. 117, p. 122, p. 132, p. 135, n. 199, p. 162, p. 163, p. 166, p. 501, p. 549; 4, 45: p. 64; 4, 69-70: p. 181, p. 474; 4, 69-72: p. 178, p. 187, p. 463, p. 464, n. 614, p. 517, n. 670; 4, 69-74: p. 189; 4, 69-96: T164; 4, 70: p. 473; 4, 73-4: p. 178; 4, 73-5: p. 357; 4, 74: p. 354; 4, 78: p. 40; 4, 79-85: p. 431, p. 494, p. 495, p. 496, n. 645, p. 499, n. 650, p. 515; 4, 83: p. 70, p. 429; 4, 85-8; 4, 86: p. 84; 4, 90: p. 39; 4, 91-2: p. 215, p. 227; 4, 93-6: p. 477; 4, 94: p. 532, n. 694; 5: p. 476; 5, 1-2: p. 499; 5, 1-3: p. 434; 5, 1-5: p. 353, T165; 5, 2: p. 40, p. 43, p. 44, p. 408, p. 473, T52; 5, 2-3: p. 463, p. 465, p. 474; 5, 2-5: p. 353; 5, 3-5: p. 356; 5, 14-8: p. 282, p. 392; 5, 14-26: T165; 5, 16: p. 282, n. 375; 5, 17-8: p. 392; 5, 19-20: p. 179, p. 188, p. 189, p. 477, p. 478; 5, 19-21: p. 515; 5, 21: p. 438, p. 479; 5, 22: p. 39, p. 40; 5, 22-5: p. 74, p. 104, p. 114, p. 119, p. 121, p. 123; 5, 22-6: p. 285, p. 286, p. 309, p. 333; 5, 23: p. 73,

p. 75; 5, 24: p. 114, p. 115, p. 117; 5, 25: p. 69, p. 70, p. 117, p. 159, p. 161, p. 345; 5, 26: p. 310; 5, 38: p. 140, p. 152, p. 153, p. 154, p. 289, T165; 5, 41-2: T165; 5, 42: p. 70, p. 72, p. 180, n. 263; 5, 49: p. 51; 5, 50: p. 39; 5, 50-1: p. 371, p. 464, p. 475; 5, 50-4: T165; 5, 51: p. 87, p. 473; 5, 52: p. 86; 5, 54: p. 336; 6: p. 476; 6, 26-9: p. 186, p. 189, p. 436, p. 437, p. 486, p. 515, p. 517, n. 670; 6, 26-34: T166; 6, 27: p. 479, p. 480; 6, 28: p. 46, p. 47, p. 302, p. 326, p. 434, p. 435, p. 479, p. 480; 6, 28-9: p. 313, p. 333; 6, 29: p. 435; 6, 29-30: p. 378; 6, 29-34: p. 60; 6, 30: p. 40; 6, 31-5: p. 446, p. 474, n. 624; 6, 32: p. 301, p. 302, p. 307, p. 308, p. 445; 6, 32-3: T187; 6, 32-4: p. 329, p. 333; 6, 33: p. 70, p. 73; 6, 45: p. 453; 6, 45-6: p. 179, p. 185, p. 189, p. 381, p. 460, T166; 6, 53-4: p. 182, n. 266, p. 185, p. 189, p. 243, p. 460, p. 464; 6, 53-61: T166; 6, 54: p. 452, p. 453; 6, 55: p. 473; 6, 55-7: p. 464, p. 475; 6, 57-9: p. 357; 6, 58: p. 81, p. 354; 7: p.

241, n. 330; 6, 74: p. 298; 7, 6-24: T167; 7, 8: p. 39; 7, 9: p. 230; 7, 11: p. 448, n. 593; 7, 11-2: p. 328, p. 364, p. 418; 7, 11-6: p. 333, p. 515; 7, 12: p. 413; 7, 12-3: p. 367, 7, 13: p. 70; 7, 14: p. 350; 7, 14-6: p. 369, p. 508; 7, 15: p. 298, p. 350; 7, 16: p. 40, p. 43, p. 46, p. 350; 7, 16-20: p. 227; 7, 17-8: p. 492, n. 641; 7, 17-20: p. 225; 7, 20-3: p. 239; 7, 22: p. 29, p. 492, n. 641; 7, 22-3: p. 440; 7, 22-4: p. 400; 7, 23: p. 394, p. 396, p. 492, n. 641; 7, 30-1: p. 492, n. 641, T163; 7, 31-4: p. 264, p. 289, T167; 7, 32-3: p. 29; 7, 46: p. 197, n. 278; 7, 48-53: p. 189, T167; 7, 50-2: p. 454, p. 517, n. 670; 7, 51: p. 452; 7, 52-3: p. 183; 7, 61-3: p. 214, p. 221, p. 227, p. 416, T161; 7, 61-84: T167; 7, 62: p. 413; 7, 63: p. 369; 7, 65: p. 29, p. 221, p. 227; 7, 67-9: p. 402; 7, 69: p. 64; 7, 70-3: p. 487, p. 515; 7, 71: p. 479, p. 480; 7, 75-6: p. 214, p. 227, p. 371; 7, 77: p. 304, p. 490, p. 532, n. 694; 7, 77-9: p. 308, p. 330, p. 333, p. 491, p. 517, n. 670; 7, 79: p. 413; 7, 80-4: p.

266; 7, 80-5: p. 288; 7, 81: p. 70; 7, 83: p. 81, p. 271; 7, 84: p. 85; 7, 102-4: T167; 7, 103-4: p. 478, n. 628; 7, 104: p. 47; 8, 13-5: p. 360, T168; 8, 13-6: p. 492; 8, 14-5: p. 165; 8, 15: p. 164, p. 490; 8, 16-16a: p. 367; 8, 18: p. 236; 8, 19: p. 477, p. 479; 8, 19-22: p. 390, T168; 8, 28: T242; 8, 32-9: p. 401; 8, 44-50: p. 508; 8, 44-51: T168; 8, 46-8: p. 333, p. 494, p. 495, p. 499, n. 650; 8, 47: p. 330; 8, 48-50: p. 370; 8, 49: p. 386; 8, 50: p. 60, p. 70, p. 72; 9, 1: p. 56, p. 302, p. 313; 9, 1-2: p. 192, p. 325; 9, 1-3: p. 222, p. 227, p. 313, p. 333, p. 469; 9, 1-10: T169; 9, 3: p. 46, p. 70, p. 72, p. 315; 9, 4: p. 80, p. 466, p. 467; 9, 4-5: p. 468, p. 517, n. 670; 9, 6-7: p. 367; 9, 6-9: p. 147, p. 150; 9, 7: p. 40, p. 41, p. 43, p. 47, p. 288; 9, 8: p. 114, p. 126, p. 140, p. 145; 9, 8-9: p. 120, p. 121, p. 122; 9, 9-10: p. 373; 9, 11: p. 150; 9, 33-4: p. 217, T169; 9, 42-3: T169; 9, 48-53: p. 204; 9, 48-55: T169; 9, 48-9: p. 53; 9, 48-52: p. 503; 9, 49: p. 40, p. 41, p. 43, p. 87; 9, 50: p. 53,

p. 54; 9, 53-5: p. 329, p. 333, p. 342, p. 344, p. 486; 9, 54: p. 83; 9, 55: p. 479, p. 480; 10, 1-2: p. 333, p. 341, p. 342, p. 344, T170; 10, 2: p. 69; 10, 19-20: p. 177, p. 183; 10, 19-22: p. 189, T170; 10, 20: p. 183; 10, 21: p. 114; 10, 21-2: p. 126, p. 129; 10, 26: p. 307, p. 329, p. 333, p. 445, p. 447, T170; 10, 31: p. 39; 10, 31-5: T170; 10, 33-5: p. 61; 10, 34: p. 85; 11, 7: p. 40, p. 114, p. 127, p. 128, p. 130, T171; 11, 17-8: T171; 11, 18: p. 40, p. 43, p. 65, p. 448, n. 593; 11, 24-8: p. 61; 11, 24-9: T171.

Isth.: 1, 1-4: p. 424; 1, 1-10: T172; 1, 4: p. 423; 1, 6: p. 467, p. 472; 1, 7: p. 75; 1, 7-8: T187; 1, 7-9: p. 269, p. 288; 1, 14: p. 373, p. 472; 1, 14-6: p. 189, T172; 1, 16: p. 70, p. 184, p. 472; 1, 32-3: p. 268, p. 289, p. 381, p. 507; 1, 32-5: T172; 1, 33: p. 40, p. 41; 1, 34: p. 81; 1, 40-6: T172; 1, 40-7: p. 228; 1, 45: p. 394; 1, 41-5: p. 213, p. 224; 1, 41-6: p. 371; 1, 45-7: p. 214; 1, 50-1: p. 217, p. 220, p. 228, p. 371; 1, 50-68: T172; 1, 52: p. 367; 1, 52-4: p.

268, p. 288; 1, 54: p. 84, p. 271; 1, 60-3: p. 177, p. 189; 1, 63: p. 70; 1, 64-5: p. 301, p. 302; 1, 64-7: p. 298, p. 333, p. 439; 1, 67-8: p. 225, p. 228; 2: p. 104; 2, 1-2: p. 121, p. 124, p. 297, n. 390, p. 298, p. 333; 2, 1-3: p. 470, p. 482, p. 485, p. 515; 2, 1-13: p. 218, p. 227, T173; 2, 2: p. 114, p. 329, pp. 466-467, p. 467; 2, 3: p. 70, p. 71, p. 72, p. 73, p. 448, n. 593, p. 471, p. 480; 2, 6: p. 300, p. 304; 2, 6-8: p. 333; 2, 7: p. 296, p. 448, n. 593; 2, 8: p. 40, p. 43, p. 44; 2, 12: p. 39; 2, 12-3: p. 225; 2, 30-2: p. 230; 2, 30-7: T173; 2, 31: p. 59; 2, 32: p. 40, p. 43, p. 448, n. 593; 2, 33-4: p. 301, p. 324, p. 333, p. 458; 2, 33: p. 452; 2, 35: p. 480; 2, 35-7: p. 487; 2, 43-6: p. 353; 2, 43-8: T173; 2, 45: p. 70; 2, 47-8: p. 102, p. 103, p. 228; 2, 48: p. 221; 3, 1-3: p. 370, T174; 3, 7: p. 69; 3, 7-8: p. 59, p. 369, T174; 4: p. 241, n. 330; 4, 1: p. 452; 4, 1-3: p. 260, p. 179, p. 458, T174, p. 185, p. 189, T254; 4, 3: p. 70; 4, 19-23: p. 260, p. 288, T174; 4, 21: p. 70; 4, 25-7: p. 378, p.

443, T174; 4, 27: p. 40, p. 43, p. 442; 4, 37-41: p. 239, p. 241; 4, 37-45: T174; 4, 38-9: p. 244; 4, 39: p. 46, p. 258, p. 288; 4, 40: p. 87; 4, 40-6: p. 430, p. 432; 4, 42: p. 429; 4, 43: p. 70, p. 73, p. 300, p. 429, p. 430; 4, 43-4: p. 330, p. 333; 4, 61-2: p. 241; 4, 61-4: T174; 4, 72: p. 56; 4, 72-2b: p. 423, p. 427, T174; 5, 12-3: p. 371, T175; 5, 19-22: p. 344; 5, 19-29: T175; 5, 20: p. 70; 5, 21: p. 354; 5, 21-2: p. 342; 5, 22-5: p. 369, p. 371; 5, 24: p. 40, p. 41, p. 367; 5, 26-8: p. 145, p. 147, p. 150; 5, 27: p. 114, p. 140, p. 142, p. 143; 5, 27-8: p. 120, p. 121, p. 123; 5, 28-9: p. 260, p. 289; 5, 38-9: p. 333, T175; 5, 38-41: p. 323; 5, 38-42: p. 315; 5, 42-53: p. 515, n. 668; 5, 46-8: p. 483, T175; 5, 47: p. 480; 5, 48: p. 84; 5, 59-60: T175; 5, 63: p. 70, p. 72, p. 354, p. 439, T175; 6, 1-3: p. 330, p. 333, T176; 6, 1-9: p. 505; 6, 2: p. 64; 6, 3-7: p. 265, n. 361; 6, 7-9: p. 266, p. 288, T176; 6, 9: p. 40, p. 43, p. 44, p. 448, n. 593; 6, 16-8: p. 360; 6, 16-21: T176; 6, 19-21: p. 426; 6, 21: p.

423; 6, 56-8: p. 333; 6, 56-9: p. 177, p. 189, T176; 6, 57: p. 302; 6, 57-8: p. 51, p. 102; 6, 62: p. 70; 6, 62-4: p. 337, p. 343, p. 344, p. 364, p. 420, p. 427, T176; 6, 64: p. 413, p. 423; 6, 66-7: p. 245; 6, 66-8: T261; 6, 66-9: T176; 6, 72-3: T141; 6, 74: p. 299, p. 413; 6, 74-5: p. 300, p. 317, p. 328, p. 333, p. 349, p. 416, p. 419, T176; 6, 75: p. 350; 6, 82-3: p. 368; 7, 16-9: p. 378, p. 396, p. 418, p. 467, n. 616, p. 515; 7, 16-21: T177; 7, 18: p. 394; 7, 19: p. 46, p. 47, p. 413, p. 467, n. 616; 7, 20: p. 57, p. 70, p. 72; 7, 20-1: T105; 7, 23: p. 297, p. 333, p. 430, p. 432, T177; 7, 37-9: T177; 7, 39: p. 39, p. 40; 7, 49-51: T177; 8: p. 52, T255; 8, 1: p. 369; 8, 1-4: p. 193; 8, 1-5: p. 52, p. 53, p. 369; 8, 1-8: T178; 8, 5-6: p. 304 y n. 404; 8, 5a-6: p. 333; 8, 6: p. 300; 8, 8: p. 82, p. 352; 8, 15a-8: T178; 8, 16-16a: p. 343, p. 344; 8, 45: p. 394; 8, 47: p. 394; 8, 47-8: T178; 8, 56: p. 40, p. 44; 8, 56a: p. 237, n. 324; 8, 56a-8: p. 169, p. 170, p. 172, p. 173, p. 301, p. 333; 8, 56a-62:

- T178; 8, 57: p. 299; 8, 57-8: p. 328; 8, 58: p. 423, p. 425, p. 429; 8, 59-62: p. 378; 8, 60: p. 70, p. 71, p. 300; 8, 61: p. 329, p. 333, p. 466; 8, 61-2: p. 323, p. 469, p. 517, n. 670; 8, 62: p. 84; 8, 69: T178; 8, 70: p. 469; 9, 7-8: p. 230, p. 306, p. 308, p. 329, p. 333, p. 394, p. 395, T179.
- fr.* 4: T179; 6a (e): p. 302, 313, p. 473, p. 475, T180; 6a (f): p. 480, p. 482, T180; 6a (g): p. 479, p. 482, T180; 6b (f): p. 40, T181; 6b (f), 1: p. 423, p. 427; 11: p. 399; 29: p. 23; 29, 6: p. 69, T182; 32 (8): p. 38, n. 49, T183; 35b: p. 392, p. 394, p. 395; 35c: p. 84, p. 262, T184; *Pae.* 2, 1-5: T185; 2, 4: p. 167, p. 168; 2, 5-8: p. 191; 2, 24-5: p. 193, p. 195, p. 196; 2, 40: T242; 2, 96: p. 65; 2, 96-104: T185; 2, 97: T189; 2, 99: p. 73, p. 74; 2, 99-100: p. 75; 2, 100: p. 75; 2, 101: p. 80, p. 84; 2, 102: p. 158; 2, 103: p. 46; 3, 1-17: T186; 3, 12: p. 40, p. 43, p. 500, p. 501; 3, 93-100: T186; 3, 94: p. 140, p. 141, p. 143, p. 145, p. 152; 3, 100: p. 73; 4: T172; 4, 1-5: T187; 4, 5: p. 46; 4, 21-7: T187; 4, 23-4: p. 309, p. 333, p. 364; 4, 24: p. 304; 4, 54-7: p. 196; 4, 57: p. 66; 4, 63: p. 41, n. 50; 5, 3-4: p. 251; 5, 44-8: p. 273, p. 288, T188; 5, 46: p. 83; 5, 46-8: p. 168; 5, 47: p. 167, p. 448, n. 593; 5, 48: p. 85; 6, 1-5: p. 342; 6, 1-6: p. 192, p. 314, p. 333, p. 339, p. 340, p. 344; 6, 1-8: T189; 6, 3-5: p. 205, p. 206; 6, 6: p. 44, p. 45, p. 301, p. 302; 6, 7-9: p. 192; 6, 9: p. 76, p. 354; 6, 12-5: p. 364; 6, 12-8: p. 269; 6, 13: p. 354; 6, 15-8: p. 104, p. 288; 6, 17: p. 66; 6, 17-8: p. 90; 6, 51-3: p. 263; 6, 51-61: T189; 6, 52: p. 394; 6, 54: p. 299, 302; 6, 54-7: p. 322; 6, 54-8: p. 313, p. 333, p. 349, p. 350; 6, 55-6: p. 300; 6, 58-9: p. 364; 6, 58-61: p. 205, p. 206; 6, 59: p. 448; 6, 121-2: p. 162, p. 166, p. 167, p. 168, T189; 6, 127-8: p. 167, p. 168; 6, 127-31: p. 417, T189; 6, 128: p. 40, p. 43; 6, 129: p. 413, p. 414; 6, 181-3: p. 273, p. 288, p. 314, p. 333, T189; 6, 182-3: p. 29; 6, 183: p. 82, n. 105, p. 298; 7, 1-17: T190; 7, 1-11: p. 269; 7, 9: p. 423, p. 425; 7, 9-11: p.

145, p. 148, p. 152, p. 343; 7, 11: p. 140, p. 143; 7, 17: p. 80, p. 84; 7a, 7: 191, p. 293; 7b, 1: p. 269; 7b, 1-22: T192; 7b, 4: p. 173; 7b, 10: p. 70, p. 84; 7b, 10-2: p. 185; 7b, 10-4: p. 182, p. 189, p. 242, p. 243, p. 333, p. 459, p. 469; 7b, 11: p. 453; 7b, 11-2: p. 454; 7b, 11-4: p. 29; 7b, 13: p. 329, p. 466; 7b, 13-4: p. 187, p. 314, p. 455; 7b, 14: p. 467; 7b, 15: p. 350; 7b, 15-7: p. 242, n. 331, p. 349, p. 350; 7b, 15-22: p. 301, p. 333; 7b, 16: p. 299, p. 300; 7b, 18-20: p. 388, p. 396, p. 454; 7b, 20: p. 394, p. 452; 7b, 21-2: p. 313; 7b, 22: p. 259, p. 288; 7b, 23-42: p. 243; 7d: T193; 8, 1-4: T193; 8, 62-5: T193; 8, 65: p. 302; 8, 70-86: p. 348, T193; 8, 71: p. 39, p. 40; 8, 75: p. 85; 8, 78: p. 80, p. 448, n. 593; 8, 82: p. 349, n. 460; 8, 82-6: p. 350; 8, 83: p. 87; 8, 85-6: p. 349; 8b, 4-5: T194; 9, 7-10: T195; 9, 34-7: p. 153, p. 154, p. 189, p. 193, p. 194, p. 195, p. 196, p. 263; 9, 34-40: T195; 9, 36: p. 140, p. 152, p. 154, p. 184; 9, 36-7: p. 153; 9, 38-40: p. 205, p. 206, p.

276, p. 277, p. 289, p. 333; 12, 2: p. 293, p. 333; 12, 2-8: T196; 12, 5: p. 73, p. 442; 12, 5-8: p. 344; 12, 6: T125; 12(a), 10: p. 73, T196; 12(d), 2: p. 114, p. 133, T196; 13(a), 8: T197; 14, 20: p. 40, T198; 14, 31: p. 369; 14, 31-40: T198; 14, 32: p. 299, p. 304; 14, 32-7: p. 323, p. 379; 14, 33: p. 84; 14, 34: p. 46; 14, 37-40: p. 395, n. 529, p. 510; 17(b), 25: p. 173, T199; 18, 1-3: p. 193, p. 362; 18, 1-5: T200; 18, 2-3: p. 362; 18, 3: p. 64, p. 394; 18, 4: p. 430; 18, 4-5: p. 432; 18, 5: p. 70, p. 73, p. 429; fr. 59: T201; fr. 59, 4-7: p. 191; fr. 59, 9: p. 114; fr. 70: p. 140, p. 152, p. 153, T202; fr. 70, 1: p. 45; *Dith.* 1, 11-5: T203; 1, 13: p. 298; 1, 13-4: p. 302, p. 442; 1, 13-5: p. 313, p. 328; 1, 14: p. 40, p. 44, p. 442, p. 443; 2: p. 156; 2, 1: p. 40, p. 42, p. 91; 2, 1-3: p. 169, pp. 169-70, p. 173; 2, 1-14: T204; 2, 4: p. 534, n. 699; 2, 5-23: p. 285, p. 288; 2, 6: p. 172; 2, 9: p. 155; 2, 10: p. 155, p. 156; 2, 22: p. 75, p. 76; 2, 22-6: T204; 2, 23-5: p. 230, p. 303, p. 313, p. 357; 2,

23-6: p. 313, p. 333; 2, 24: p. 46; 2, 25: p. 75; 2, 26: p. 360; 2 (fr. 81): p. 280, T204; 3, 6: p. 65, T205; 3, 16: p. 73, p. 74, p. 105, T48; 3, 16-7: T205; 3, 19: p. 201, n. 284; fr. 75: p. 150, T206; fr. 75, 1: p. 73; fr. 75, 1-2: p. 263; fr. 75, 1-5: p. 193, p. 195, p. 196; fr. 75, 1-6: p. 203; fr. 75, 1-12: p. 269, p. 288, p. 289, n. 381; fr. 75, 6: p. 40, p. 43, p. 44, p. 200, p. 201, p. 202; fr. 75, 6-7: p. 442, p. 444; fr. 75, 7-9: p. 88; fr. 75, 8: p. 40; fr. 75, 11: p. 66; fr. 75, 16-9: p. 146, p. 147, p. 150; fr. 75, 18: p. 64, p. 85, p. 140; fr. 75, 19: p. 73, p. 148; fr. 76: T207; fr. 76, 1: p. 44, p. 45; fr. 86: p. 173, T208; fr. 86a: p. 173, p. 272, n. 365, T209; 89a: p. 270, p. 271, T210; 89a, 3: p. 39, p. 40; 94a (*Parth.* 1), 5-6: T211; 94a (*Parth.* 1), 11-4: T211; 94b (*Parth.* 2): p. 104; 94b (*Parth.* 2), 6-8: p. 205, p. 206; 94b (*Parth.* 2), 6-9: p. 89, p. 102; 94b (*Parth.* 2), 6-20: T212; 94b (*Parth.* 2), 9: p. 141; 94b (*Parth.* 2), 11: p. 69; 94b (*Parth.* 2), 13-5: p. 346; 94b (*Parth.* 2), 13-7: p. 144, p. 152,

p. 390; 94b (*Parth.* 2), 13-20: p. 149; 94b (*Parth.* 2), 14: p. 140, p. 146, p. 147; 94b (*Parth.* 2), 15: p. 40; 94b (*Parth.* 2), 31-41: T212; 94b (*Parth.* 2), 32: p. 46, p. 381; 94b (*Parth.* 2), 33-5: p. 346; 94b (*Parth.* 2), 37: p. 40, p. 42, p. 367; 94b (*Parth.* 2), 38-9: p. 402; 94b (*Parth.* 2), 38-41: p. 102; 94b (*Parth.* 2), 39: p. 73; 94b (*Parth.* 2), 66-7: p. 101; 94b (*Parth.* 2), 66-70: p. 89; 94b (*Parth.* 2), 66-72: p. 102, T212; 94b (*Parth.* 2), 67-9: p. 205, p. 206; 94b (*Parth.* 2), 67-72: p. 102, p. 109; 94b (*Parth.* 2), 76-8: p. 412, p. 506, T212; 94c: p. 75, p. 76, p. 261, p. 309, p. 345, T213; 94c, 1: pp. 344-5; 97: T214; 107(a), 1-5: p. 89, p. 390, T215; 107(a), 3: p. 64; 107(b): p. 68, p. 159; 107(b), 1: p. 68; T215; 109, 1: T163; 112: p. 105, T216; 120-121: T275; 121: p. 367, p. 370, T217; 121, 1: p. 69; 121, 2: p. 40, p. 43; 122, 13-4: p. 167; 122, 13-6: T218; 122, 14: p. 168, p. 448, n. 593; 122, 16: p. 509; 124(a): p. 41, p. 205, p. 206, T219; 124(a), 1: p. 43, p. 44, p. 467, T225; 124(a), 1-2:

p. 355, p. 471; 124(a), 1-4: p. 506; 124c: p. 506; 124d: p. 87, p. 114, p. 135, p. 204, T220; 125: p. 134, p. 135, p. 136, p. 245, T220; 125, 3: p. 114; 128c (=56 M. CANNATÀ): p. 30, p. 169, T221, p. 333; 128c (=56 M. CANNATÀ), 1: p. 41; 128c (=56 M. CANNATÀ), 1-2: p. 169, p. 172, p. 345; 128c (=56 M. CANNATÀ), 1-10: p. 173; 128c (=56 M. CANNATÀ), 2: p. 171; 128c (=56 M. CANNATÀ), 2-4: p. 169; 128c (=56 M. CANNATÀ), 3-4: p. 172; 128c (=56 M. CANNATÀ), 4: p. 169; 128c (=56 M. CANNATÀ), 4-5: p. 295, p. 379; 128c (=56 M. CANNATÀ), 4-10: p. 169, p. 170, p. 172; 128c (=56 M. CANNATÀ), 6: p. 69, p. 70, n. 86; 128c (=56 M. CANNATÀ), 6: p. 234; 128c (=56 M. CANNATÀ), 7-9: p. 170; 128c (=56 M. CANNATÀ), 9: p. 70, p. 71, p. 72; 128c (=56 M. CANNATÀ), 11-2: p. 234; 128e (=3 M. CANNATÀ): p. 30, p. 168; 128e (=3 M. CANNATÀ) (a), 2-3: p. 167, T222; 128e (=3

M. CANNATÀ) (a), 3: p. 83; 128e (=3 M. CANNATÀ) (b), 6-7: p. 167, T222; 128e (=3 M. CANNATÀ) (b), 7: p. 83; 129 y 130 (=58 M. CANNATÀ): p. 30; 129 y 130 (=58 M. CANNATÀ), 7: p. 114, 117, p. 123, T223; 140a, 60-1: p. 80, p. 121, T224; 140a, 61: p. 114; 140b: T225; 140b, 1-3: p. 146; 140b, 1-4: p. 142, p. 143, p. 151; 140b, 1-11: p. 245; 140b, 2: p. 41, p. 42; 140b, 2-4: p. 162; 140b, 3: p. 140, p. 146; 140b, 8: p. 467; 140b, 8-9: p. 500, n. 653; 140b, 8-11: p. 174, p. 345, p. 472; 140b, 9: p. 173; 140b, 11: p. 184, p. 189; 140b, 11-7: p. 89, p. 144, p. 152, p. 189; 140b, 12: p. 65; 140b, 13-4: p. 246; 140b, 13-5: p. 246; 140b, 13-7: p. 390; 140b, 14: p. 80; 140b, 17: p. 64, p. 140, p. 143, p. 146; 141: p. 41, p. 44, p. 262, p. 442, T226; 141, 2: p. 41; 148: p. 68, p. 345, T227; 150: p. 302, p. 313, p. 314, p. 316, T179, T228; 151: p. 303, p. 313, p. 314, T229; 152: p. 85, p. 449, p. 450, T230; 155: T231; 156: T232; 177(c): p. 64, T233; 179: p. 180, n.

263, p. 184, p. 189, p. 500, p. 501, p. 532, n. 694, T234; 180: p. 392, T235; 188: p. 248, T236; 190: T179; 191: p. 70, p. 73, p. 164, T136, T237; 194: p. 181, p. 188, p. 189, p. 258, p. 381, T238; 194, 1: p. 41, p. 43, p. 44, p. 184; 194, 1-3: p. 494, p. 497, p. 517, n. 670; 194, 2-3: p. 180, n. 263; 194, 3: p. 80; 198a: p. 307, p. 308, T239; 199: p. 73, p. 74, p. 230, p. 308, p. 311, T240; 199, 3: p. 304; 205: p. 399, T241; 215(a), 2-13: T242; 215(a), 5-7: p. 331, p. 508; 215 (a), 6: p. 128, p. 301; 215 (a), 8: p. 128, p. 297; 215 (a), 9: p. 114, p. 126, p. 127, p. 128, p. 130; 215(b), 7-10: p. 301; 215(b), 8-13: T242; 237: T173; 287: p. 218, p. 227, p. 300, T243; 333(a), 13: p. 64; 333(a), 13-4: T244; 333(a), 14: p. 85; 333(b), 2: p. 70, T244; 334(a), 2-3: p. 328; 334(a), 3: p. 413, p. 415; 334(a), 3-4: p. 419, T245; 338, 5-7: T246; 338, 6-7: p. 258; 340: T247; 346: T204; 347: p. 236, n. 323, p. 381, n. 503; 352: T248; 353: p. 394, p. 395; 354: p. 70, p. 73, p. 510,

T249.

Schol. Pind. *O.* 2, 177d; 9, 74: p. 248; 10, 17k: p. 245; 10, 18b: p. 245; *P.* 2, 128b: T136; 3, 137a: T151; 3, 141a-b: T151; 6, 16: T154; 6, 22: T154; 8, 78a: T156; 12, 44a: p. 141, n. 209, p. 153, n. 222; *N.* 1, 34b: T161; 3, 1c: T163; 7, 106b: T167; 10, 1: T182; *I.* 1 *inscr.* b: T187; 1,3: T187; 1, 96a: T172; 2, 9b: T173; 6d: T187.

Plu. de glor. Ath. 346f: p. 389, n. 518; *Lyc.* 21, 6: T76; *Mor.* 334e-335; 347f: p. 23;

Poll. 5, 96: T52.

Prop. 2, 3, 21: p. 23.

Ps.-Plu. de mus. 7: T: 91; 15, 1136: T197.

Sapph. 2: T189; 21: T9; 21, 6-13: T1; 21, 11-2: T9; 21, 12: p. 39, p. 40; 22, 10-3: p. 136, p. 551, n. 721, T2; 22, 11: p. 114; 22, 11-2: T1; 27, 4-10: T3; 27, 5: p. 66; 27, 9: p. 94; 30, 1-5: p. 39; 30, 2-5: p. 94; 30, 2-9: p. 204, T4; 30, 3: p. 200; 30, 4: p. 39; 32: p. 313, T5; 44: p. 548, T266; 44, 9: p. 533; 44, 24: p. 139, p. 143, p. 146, p. 147, p. 150; 44, 24-34: T6; 44, 25: p. 155, p. 156, T30; 44, 26: p. 39, p. 40, p. 64, p. 258; 44, 26-7: p.

289; 44, 27: p. 258; 44, 30: p. 156; 44, 31-2: p. 171, p. 173; 44, 32: p. 169, p. 172, p. 324; 44, 33: p. 114, p. 128, p. 345; 44, 34: p. 69; 44Ab, 5-6: p. 311, p. 332, T7; 52: T22; 55: p. 375, p. 377, n. 498, p. 548, T8, T22; 55, 2-3: p. 327, n. 431, p. 408, p. 548; 58: p. 547; 58, 10-2: T9; 58, 12: p. 45, p. 114, p. 131; 58, 25-6: p. 383, T9; 65: p. 547; 65, 5-10: p. 377, T10; 70, 9-11: T 11; 70, 10: p. 73; 71, 5: p. 64; 71, 5-8: p. 26, T12; 71, 8: p. 409; 95, 11-3: p. 377; 96, 4-5: T13; 96, 5: p. 65; 96, 16: T13; 101A, 1-2: p. 42, T14; 101A, 2: p. 40, p. 43; 103, 2: p. 204, T15; 103, 5: p. 301, p. 311, p. 333, p. 344, T15; 103, 6: p. 40, p. 43, T15; 103, 7: p. 40, T15; 103, 9: p. 114, p. 126, p. 130, T 15; 106: p. 45, p. 230, T16; 111, 2: p. 167, T17; 111, 4: p. 167, T17; 111, 6: p. 167, T17; 111, 8: p. 168, T17; 118: p. 131, p. 132, p. 135, n. 199, p. 549, T18; 118, 1: p. 114; 118, 2: p. 87; 124: p. 295, p. 548, n. 712, T19; 127: p. 302, 325, T20; 128: p. 297, p. 302, p. 311, p. 325, p. 336, p. 342, p.

548, T21; 147: p. 26, p. 377-8, T22; 150: p. 280, n. 372, p. 320, n. 425, p. 547, T23; 153: T24; 156, 1: p. 114, p. 136, T25; 160: p. 92, T26; 160, 2: p. 39; 176: p. 114, p. 135, T27; 187: T28; 260, 11SLG: T19; 261A 2 I, 8-13SLG: p. 28, n. 41, T29; 476, 7SLG: p. 28, n. 41, p. 155, T30.

Simon, fr. 10-18 M.L. WEST, *IEG*²: p. 552, n. 722; fr. 11 M.L. WEST *IEG*²: p. 552, n. 723; 511(a), 5: p. 114, p. 121; 511(a), 5-6: p. 345, T111; 519, fr. 4, 8: T112; 519, fr. 22, 3-4: T113; 519, fr. 35b, 8-10: p. 269, p. 276, n. 370, p. 552; 519, fr. 35b, 8-13: T114, T189; 519, fr. 35b, 9-10: p. 82; 519, fr. 35b, 13: p. 83; 519, fr. 41, 3: pp. 115-6, n. 169; 519, fr. 55(a), 8: p. 39, T115; 519, fr. 61(a)-(b), 2-4: T116; 519, 78 col. I, 10: p. 70; 519, 78 col. I, 4-10: T117; 519, fr. 79: p. 465, n. 615; 519, fr. 84, 4-5: T 118; 519, fr. 86, 2: p. 69, T119; 531: p. 552, n. 722; 541: T161; 541, 3-7: T252; 564, 4: p. 231, p. 39, p. 40, p. 552, T120; 567: p. 231, p. 384, T121; 567, 5: p. 40, p. 42, p. 43; 577: p. 328, n. 433; 581: T252;

- 585: p. 87, T122; 593: p. 441; 595: p. 231, pp. 384-5, p. 552, T123; 595, 3: p. 81; 602: p. 248, T144.
- S. *Ichn.* fr. 314, 300 R: p. 131, n. 190; *Tr.*: T264.
- Sol. 13, 43ss.: p. 334, n. 435.
- Stesich. 193: p. 300, p. 313, p. 325, p. 333, p. 348, p. 550, T89; 193, 1: p. 299; 193, 10: p. 67, n. 83; 210: p. 302, p. 303, n. 401, p. 313, p. 550, T90; 212: p. 82, n. 104, p. 163, p. 200, p. 352, p. 550, T91; 212, 1: p. 336; 212, 1-2: p. 70; 212, 2: p. 64, p. 69; 232: p. 67, n. 83, p. 86; 232, 1-2: p. 66, p. 345, T92; 232, 2: p. 65; 240: p. 295, p. 299, p. 325, p. 550, T93; 250: p. 67, n. 83, p. 299, p. 325, p. 550 y n. 719, T94; 258: p. 87, n. 119; 103SLG, 6: p. 44, T95; 148SLG, col. I, 3-5: T96; 148SLG, col. I, 4: p. 45.
- Suid.* 2087: p. 22.
- Schol. ad Theoc.* 13, 25: T48.
- Thgn. 401: T157, T262.
- Tz. *H.* I 309-18.

BIBLIOGRAFÍA

Seguimos el orden alfabético en el caso de los autores y el cronológico para sus publicaciones. Cuando varias de sus obras pertenecen al mismo año, se registran por orden alfabético y a lo largo del trabajo se citan añadiendo al año de publicación las letras a, b, c ..., según proceda.

S. ACCAME, "L'ispirazione della Musa e gli albori della critica storica nell'età arcaica", *RFIC* 92 (1964) 129-56 y 257-87.

S.M. ADAMS, "Pindar and the Origin of Tragedy", *Phoenix* 9 (1955) 170-4.

F.R. ADRADOS, "Κῶμος, κωμῳδία, τραγῳδία. Sobre los orígenes del teatro", *Emerita* 35 (1967) 249-94.

_____ "Alcmán, el Partenio del Louvre: Estructura e interpretación", *Emerita* 41 (1973) 323-44.

_____ "Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesícoro", *Emerita* 46 (1978) 251-99.

_____ *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Madrid 1980.

_____ *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1986.

A. ALLEN & J. FREL, "A Date for Corinna", *CJ* 68 (1972/3) 26-30.

A. ALONI, *Lirici Greci. Alcmane e Stesicoro. In appendice Simonide, Elegia per la battaglia di Platea*, Milano 1994.

_____ "Locuzione e esecuzione nella decima Olimpica di Pindaro", *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, I, Milano 1995, 387-412.

A. ANDRISANO, "Sapph. fr. 55 V.", *MCr* 15/17 (1980/2) 29-36.

- F. ANGIÒ, "Parthenoi e neanides nel P. Louvr. E 3320 di Alcmane", *Sileno* 16 (1990) 161-3.
- A. ARDIZZONI, "Note sul testo di Pindaro", *GIF* 26 (1974) 259-62.
- G. ARRIGHETTI, *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987.
- D. AUGER, "De l'artisan à l'athlète: les métaphores de la création poétique dans l'épinicie et chez Pindare", *Le Texte et ses représentations: Études de littérature ancienne III*, Pr. de l'École Normale Supérieure, Paris 1987, 39-56.
- P. BÁDENAS - A. BERNABÉ, *Píndaro. Epinicios*, traducción de P. BÁDENAS y A. BERNABÉ, Madrid 1984.
- M. BALASCH, "La teoría poética de Baquílides", *Helmantica* 22 (1971) 369-86.
- H. BANNERT, "ἄγλαόθρονος", *ZPE* 24 (1977) 165-6.
- A. BARKER, "Che cos'era la "mágadis"?", en *La musica en Grecia*, cur. B. GENTILI y R. PRETAGOSTINI, Roma 1988, 96-107.
- W.S. BARRETT, "Bacchylides, Asine, and Apollo Pythaieus", *Hermes* 82 (1954) 421-44.
- J.P. BARRON, "Ibycus: To Polycrates" *BICS* 16 (1969) 118-49.
- _____ "Ibycus: Gorgias and other poems" *BICS* 31 (1984) 13-24.
- A.J. BEATTIE, "Pindar, *Isthmia* I, 41", *CR* 3 (1953) 77-9.
- _____ "Pindar *Ol.* 6, 82f.", *CR* 6 (1956) 1-2.
- O. BECKER, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin 1937.
- M. BENAVENTE, "Similia II", *EC* (1965), pp. 236-7.

- V. DI BENEDETTO, "Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo", *QUCC* 48 (1985) 145-66.
- _____ "Integrazioni al P. Oxy. 1231 di Saffo (fr. 27 e 22 V.)", *QUCC* 53 (1986) 19-25.
- _____ *Saffo. Poesie*, (Intr. V. DI BENEDETTO; trad. F. FERRARI), Milano 1987.
- _____ "Pindaro, *Pae.* 7b, 11-4", *RFIC* 119 (1991) 164-76.
- A. BERNABÉ, "La fórmula órfica "cerrad las puertas, profanos". Del profano religioso al profano en la materia", *Ilu* 1 (1996) 13-37.
- A. BERNABÉ - H. RODRÍGUEZ SOMOLINOS, *Poetisas griegas*, Madrid 1994.
- P.A. BERNARDINI, "L'"aquila tebana" vola ancora", *QUCC* (1977) 121-6.
- _____ "La *dike* della lira e la *dike* dell' atleta (Pindaro *P.* 1, 1-2; *O.* 9, 98)", *QUCC* 2 (1979) 79-85.
- K. BIELOHLAWEK, "μέλπεσθαι und μολπή III", *WS* 45 (1926/27) 1-11.
- F. BLASS, "Bakchylides' Gedicht auf Pytheas von Aigina", *RhM* 53 (1898) 283-307, recogido en W.M. CALDER-J. STERN (ed.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt 1970, 364-90.
- D. BOEDEKER, *Descent from Heaven. Images of Dew in Greek Poetry and Religion*, Chico, California 1984.
- G.M. BOLLING, "Notes on Corinna", *AJPh* 77 (1956) 282-7.
- G. BONA, *Pindaro. I Peani. Testo, traduzione, scoli e commento* (cur. G. BONA), Cuneo 1988.
- M.G. BONANNO, "Nota al nuovo Archiloco", *MCr* 10/12 (1975/7) 37-43.
- _____ "Ibyc. S. 151,23ss.P.", *MCr.* 13-14 (1978/9), 143-6

- _____ "Le radici dell'Epos", *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990, pp. 73-83.
- M. BONARIA, "Note critiche al testo di Saffo", *Humanitas* 25/6 (1973/4) 155-83.
- A. BONNAFÉ, "L'aigle dans Bacchylide V. 26-30", *ZPE* 9 (1972) 35-40.
- F. BORNMANN, "Note a Stesicoro", *SCO* 28 (1978) 145-51.
- C.M. BOWRA, "The Date of Corinna", *CR* 45 (1931) 4-5.
- _____ "Pindar, *Pythian II*", *Problems in Greek Poetry*, Oxford 1953, 66-92.
- P.T. BRANNAN, *Hieron and Bacchylides: Literary Studies of Odes 3, 4, 5, and Fragment 20 C*, Standford Univ. 1971. (Tesis doct.)
- _____ "Bacchylides' fourth Ode", *CF* 26 (1972) 175-84. (1972a)
- _____ "Hieron and Bacchylides. An Analysis of Bacchylides' *Fifth Ode*", *CF* 26 (1972) 185-278. (1972b)
- B.K. BRASWELL, "Notes on the Prooemium to Pindar's Seventh *Olympian Ode*", *Mnemosyne* IV 29, fasc. 3 (1976) 233-42.
- _____ *A Commentary on Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin - New York 1988.
- _____ *A Commentary on Pindar "Nemean" One*, Fribourg 1992.
- _____ *A Commentary on Pindar Nemean Nine*, Berlin - New York 1998.
- D. BREMER, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Interpretationen zur Vorgeschichte der Lichtmetaphysik*, Bonn 1976.
- _____ "Pindar Paradoxical ἐγώ and a Recent Controversy about the Performance of his Epinicia", en S.R. SLINGS (ed.), *The Poet's "I" in Archaic Greek Lyric*, Amsterdam 1990, 41-57.

- C. BRILLANTE, "Il canto delle pernici in Alcmane e le fonti del linguaggio poetico", *RFIC* (1991) 150-63.
- M. BRIOSO - A. VILLARRUBIA, "Dos notas sobre Baquilides (XVI 31 y XIX 11)", *Habis* 20 (1989), pp. 17-22.
- Ch. BROWN, "The Bridegroom and the Athlete: The Proem to Pindar's Seventh *Olympian*", *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*. Ed. D.E. GERBER, Chico 1984, 37-50.
- L. BRUSCHI, "Alcmane, fr. 26. 64-72 C = 3 D", *ZPE* 101 (1994) 38-48.
- E. BUNDY, *Studia Pindarica*, Berkeley-Los Angeles, 1986 (publicado por primera vez en 1962: University of California Publications in Classical Philology vol. 18, n^{os} 1 y 2).
- D.L. BURGESS, "Pindar's *Olympian* 10; Praise for the Poet, Praise for the Victor", *Hermes* 118 (1990) 273-81.
- A.P. BURNETT, "The Race with the Pleiades", *CPh* 59 (1964) 30-4.
- _____ *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge 1983.
- _____ "Performing Pindar's Odes", *CPh* 84 (1989) 283-93.
- _____ "Spontaneity, Savaging, and Praise in Pindar's Sixth Paeon", *AJPh* 119 (1998) 493-520.
- G. BURZACCHINI, "Corinna e i Plateesi. In margine al certame di Elicone e Citerone", *Eikasmos* 1 (1990) 31-5.
- _____ "Corinniana", *Eikasmos* 2 (1991) 39-90.
- _____ "Per un profilo di Mirtide antedonia", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, II, Roma 1993, 395-401.

F. CAIRNS, "Alcaeus' Hymn to Hermes, P.Oxy. 2734 fr.1 and Horace Odes 1,10", *QUCC* 13 (1983), 29-35.

M.R. CALABRESE DE FEO, "Interpretazione e restauro testuale in Pindaro, *Py.* I, 92-4 e *Ne.* VI, 29-30", *Interpretazioni antiche e moderne dei testi greci. Ricerche di Filologia Classica* 3, Pisa 1987, 25-44.

C. CALAME, "Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque", *QUCC* (1974) 113-28.

_____ *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. I: Morphologie, fonction religieuse et sociale; II: Alcman*, Roma 1977.

_____ *Alcman*, Roma 1983.

_____ *Le récit en Grèce ancienne. Enonciations et représentations de poètes*, Paris 1986.

D.A. CAMPBELL, *Greek Lyric*, I-V, London - Cambridge (Massachusetts) 1982-1993.

_____ "Three Notes on Alcman 1P (= 3 Calame)", *QUCC* 55 (1987) 67-72.

M. CANNATÀ FERA, "L' aldilà nei frammenti di un *threnos* pindarico", *Studi in onore di Anthos Ardizzoni I* (cur. E. LIBREA-G.A. PRIVITERA), Roma 1978, 125-55.

_____ "Peani, ditirambi, treni in Pind. fr. 128c Sn.-M.", *GIF* 11 (1980) 181-2.

_____ "Pindaro interprete di Omero in *Pyth.* 3, 81-2", *GIF* 38 (1986) 85-9.

_____ "Schol. Eur. *Rh.* 895 e Pind. fr. 128c Sn.-M.", *RFIC* 115 (1987) 12-23.

- _____ *Pindarus. Threnorum Fragmenta*, (ed. M. CANNATÀ FERA), Roma 1990.
- _____ "Pindaro e la pietra di paragone", *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, cur. L. BELLONI - G. MILANESE - A. PORRO, Milano 1995, 413-22.
- Ch. CAREY, "Bacchylides 3.85-90", *Maia* 29/30 (1977/8), pp. 69-71.
- _____ "Two Notes on Pindar's First Olympian (56ff. & 111ff.)", *LCM* 12 (1987), 117-8.
- _____ "The Performance of the Victory Ode", *AJPh* 110 (1989) 545-65.
- _____ "The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus", *CPh* 86 (1991) 192-200.
- D.S. CARNE-ROSS, "Weaving with points of gold: Pindar's sixth *Olympian*", *Arion* 3, 1 (1976) 5-44.
- A.C. CASSIO, "Pind. *Pae.* IV (fr. 52d Sn.)", *ASNP* III 2, 2 (1972) 469-71.
- F. CÀSSOLA, *Inni omerici*, cur. F. CÀSSOLA, Milano 1975.
- Q. CATAUDELLA, "Cruces Bacchylideae", *Aegyptus* 31 (1951), recogido en Q. CATAUDELLA, *Intorno ai lirici greci*, Roma 1972, 169-74.
- _____ "Citazioni bacchylidee in Clemente Alessandrino", *Forma Futuri. Studi in onore del cardinale Michele Pellegrino*, Torino 1975, 122-3.
- E. CAVALLINI, "Aeolica", *MCr* 10/12 (1975/77) 61-73. (1975/77a)
- _____ "Sapph. fr. 55, 3 s. V.", *MCr* 10/12 (1975/7) 49. (1975/77b)
- _____ "Note a Pindaro", *MCr* 19/20 (1984/5) 17-21.
- _____ "Note ai lirici corali", *Eikasmos* 3 (1992) 19-41.
- I. CAZZANIGA, "In Pindari fragm. 94b Sn. (P. Oxy. 659, II 18-29)", *PP* 33 (1978) 292-3. (1978a).

- _____ "Pindaro μέλι γλάζεις. La melodia panica", *PP* 33 (1978) 338-46.
(1978b).
- G. CERRI, "Dal canto citarodico al coro tragico: la *Palinodia* di Stesicoro, l' *Elena* di Euripide e le Sirene", *Dioniso* 55 (1984/5) 157-74.
- P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- J. CHEVALIER & A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1991 (3^a ed.) (versión castellana de M. SILVAR & A. RODRÍ GUEZ).
- E. CINGANO, "La data e l'occasione dell' encomio bacchilideo per Ierone (Bacchyl. fr. 20C Sn.-M.)", *QUCC* n.s. 38 (1991) 31-4.
- _____ "Indizi di esecuzione corale in Stesicoro", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili I*, cur. R. PRETAGOSTINI, Roma 1993, pp. 354-5.
- D. CLAY, "Alcman's Partheneion", *QUCC* 39 (1991) 47-67.
- J.S. CLAY, "Pindar's Twelfth Pythian: Reed and Bronze", *AJPh* 113 (1992) 519-25.
- D.L. CLAYMAN, "The meaning of Corinna's *Ἑρποῖα*", *CQ* 28 (1978) 396-7.
- _____ "Corinna and Pindar", *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor 1993, 633-42.
- Th. COLE, "Archaic Truth", *QUCC* 13 (1983) 7-28.
- _____ *Pindar's Feast or the Music of Power*, Roma 1992.

- C. COMOTTI, *Historia de la música I. La música en la cultura griega y romana*, Torino 1977. (Ed. española coordinada y revisada por A. RUÍZ TARAZONA, traducida por R. FERNÁNDEZ PICCARDO, Madrid 1986).
- _____ "L'anabolé e il ditirambo", *QUCC* 31 (1989) 107-17.
- E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Stuttgart 1990.
- M. COSTANTINI - J. LALLOT, "Le προοίμιον est-il un proème?", *Études de Littérature ancienne III. Le texte et ses représentations*, Paris 1987, 13-27.
- S. COSTANZA, "Plutarco e il frammento d'Alcmane ΕΠΗΕΙ ΓΑΡ ΑΝΤΑ ΤΩ ΣΙΔΑΡΩ", *Vichiana* 16 (1987) 71-84
- K. CROTTY, *Song and Action. The Victory Odes of Pindar*, Baltimore - London, 1982.
- N.B. CROWTHER, "Water and Wine as Symbols of Inspiration", *Mnemosyne* 32 (1979) 1-11.
- F.J. CUARTERO, "El partenio del Louvre (fr. 1 Page)", *BIEH* 6, 2 (1972) 23-76. (1972a)
- _____ "La poética de Alcmán", *CFC* 4 (1972) 367-402. (1972b)
- G.B. D'ALESSIO, "Pindaro, *Peana* VIIb (fr. 52 h Sn.-M)", *Proceedings of the XIXth International Congress of Papyrology. Cairo 2-9 September 1989*, Cairo 1992, I, 353-73.
- _____ "First-person Problems in Pindar", *BICS* 39 (1994) 117-39.
- _____ "Una via lontana dal cammino degli uomini (Parm frr. 1+6 D.-K.; Pind. *Ol.* VI 22-27; *pae.* VIIb 10-20)", *SIFC* 13 (1995) 143-81.

- _____ "Pindar's *Prosodia* and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments", *ZPE* 118 (1997) 23-60.
- G.B. D'ALESSIO-F. FERRARI, "Pindaro, *Peana* 6, 175-83: una ricostruzione", *SCO* 38 (1988) 159-80.
- L. D'ALFONSO, *Stesicoro e la performance. Studio sulle modalità esecutive dei carmi stesicorei*, Roma 1994.
- M. DAVIES, "The motif of the *πρῶτος εὐρετής* in Alcman", *ZPE* 65 (1986) 25-7.
- _____ "Corinna's Date Revisited", *SIFC* 81 (1988) 186-94. (1988a)
- _____ "Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-book", *CQ* 38 (1988) 52-64. (1988b)
- _____ "Alcman fr. 106 Page", *RhM* 133 (1990), 405-6.
- _____ *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta* I, Oxford 1991.
- _____ "Alcman fr. 106 Again", *RhM* 135 (1992) 94.
- J.W. DAY, "The Poet's *elpis* and the Opening of *Isthmian* 8", *TAPhA* 121 (1991) 47-61.
- J. DEFRADAS, "*διορθῶσαι λόγον*: La septième *Olympique*", *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn*, Urbana-Chicago-London 1974, 34-50.
- L. DELATTE, "Note sur un fragment de Stésichore (37 BERGK, 14 DIEHL)", *AC* (1938) 23-9.
- A. D'ERRICO, "Il Partenio di Alcmane", *AFLN* 7 (1957) 5-38.
- A.M. DESROUSSEAUX, "Sur deux fragments lyriques", *REG* 65 (1952), 40-5.

- M. DETIENNE, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid 1981
(versión castellana de J.J. Herrera de *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967).
- E. DETTORI, "Hesychiana", *MCr* 19/20 (1984/5) 247-58.
- G. DEVEREUX, "The Kolaxaian Horse of Alkman's *Partheneion*", *CQ* 15 (1965) 176-84.
- _____ "The Enetian Horse of Alkman's *Partheneion*", *Hermes* 94 (1966) 129-34.
- E.R. DODDS, *Los griegos y lo irracional* (trad. de *The Greeks and the Irrational*, California 1951), Madrid 1986.
- F. DORNSEIFF, *Pindars Stil*, Berlin 1921.
- K.J. DOVER, "Pindar, *Olympian Ode* 6. 82-86", *CR* 9 (1959) 194-6.
- R. DREW GRIFFITH & GL. D'AMBROSIO-GRIFFITH, "La courone chryséléphantine de la muse (Pindare *N.* 7, 77-9)", *AC* 58 (1988) 258-66.
- J. DUCHEMIN, *Pindare. Poète et Prophète*, Paris 1955.
- J. DUMORTIER, "De quelques associations d'images chez Bacchylide", *Mélanges offerts à A.-M. Desrousseaux*, 1937, pp. 151-8, recogido posteriormente en CALDER-STERN (EDS.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt 1970, pp. 413-20.
- H. EISENBERGER, "Zu Alkmans *Partheneion* Fr. 3 Calame", *Philologus* 135 (1991) 274-89.
- J.D. ELLSWORTH, "Pindar's *Pythian* 1.44: ἄγωνος βαλεῖν ἔξω, a New Suggestion", *AJPh* 94 (1973) 293-6.
- H. ERBSE, "Beiträge zum Pindartext", *Hermes* 88 (1960) 23-33.

- M. FERNÁNDEZ GALIANO, "Psaumis en las Olímpicas de Píndaro", *Emerita* 10 (1942) 112-48.
- _____ *Píndaro. Olímpicas*, I y II, Madrid 1944.
- _____ "Varia Graeca", *Humanitas* 3 (1950/1) 301-22.
- F. FERRARI, "Formule saffiche e formule omeriche", *ASNP* 16, 2 (1986) 441-7.
- _____ "La regia del canto. Osservazioni sulla *Nemea* III di Pindaro", *RFIC* 118 (1990) 5-23.
- _____ "Tre papiri pindarici. In margine ai frr. 52n (a), 94 a, 94 b, 169a Maehler", *RFIC* 119 (1991), pp. 390-6.
- _____ "Per il testo dei Peani di Pindaro", *MD* 28 (1992) 143-52. (1992a)
- _____ "Pindaro, fr. 215 (a), 4", *Maia* 44 (1992) 227-31. (1992b)
- M.G. FILENI, *Senocrito di Locri e Pindaro (Fr. 140 Sn.-M.)*, Roma 1987.
- J.K. FINN, *A Study of the Elaboration and Function of Epinician Conventions in Selected Odes of Bacchylides*, Dis. Duke Univ. 1980.
- E.D. FLOYD, "The Performance of Pindar, *Pythian* 8.55-70", *GRBS* 6 (1965) 187-200.
- _____ "Kleos aphthiton", *Glotta* 58 (1980) 133-57.
- K. FÖRSTEL, "Zu Pindars achtem *Paian*", *RhM* 115 (1972) 97-133.
- S. FOGELMARK, "Pindar, *Nemean* 7. 50-52", *AC* 45 (1976), 121-32.
- _____ "καὶ κείνοις: Pindar, *Nemean* 5.22", *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of his 65th. Birthday*, Berlin-New York 1979, 71-80.

- A.L. FORD, *A Study of Early Greek Terms for Poetry: ᾠοιδή, ἔπος and ποίησις*, Dis. Yale Univ. 1981.
- _____ "The Classical Definition of ΠΑΥΩΙΔΙΑ", *CPh* 83 (1988) 300-7.
- R.L. FOWLER, "Alkman *PMGF* 1. 45: A Reprise", *ZPE* 109 (1995) 1-4.
- H. FRÄNKEL, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica* (trad. de *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentum*, München 1962), Madrid 1993.
- A. GALLAVOTTI, "Studi sulla lirica greca, 6 e 7", *RFIC* 22/23 (1944/45) 1-15.
- _____ "Struzzi e galli filologici", *Belgafor* 1 (1946) 242-6.
- _____ "Le pernici di Alcmane", *QUCC* 14 (1972), 31-6.
- T.N. GANTZ, "Pindar's Second *Pythian*: The Myth of Ixion", *Hermes* 106 (1978) 14-26.
- F. GARCÍA ROMERO, *Estructura de la oda baquilidea. Estudio composicional y métrico*, Madrid 1987 (tesis doct.).
- _____ *Baquílides. Odas y fragmentos* (trad. de F. GARCÍA ROMERO), Madrid 1988.
- _____ "El ditirambo 18 de Baquilides: estudio composicional y métrico", *Minerva* 3 (1989) 121-41.
- _____ "Los ditirambos de Baquilides", *CFC* 3 (1993) 181-205.
- _____ "Observaciones sobre el Ditirambo 19 de Baquilides", *CFC* 4 (1994) 113-38.
- _____ "Metafore agonistiche nelle odi di Bacchilide", *QUCC* 54 (1996) 55-66.
- T. GARGIULO, "Bacchilide 5, 30 Sn.-Maehl. ἀρίγνωτος μετ' ἀνθρώποις ἰδεῖν", *QUCC* n.s. 32, 2 (1989) 111-2.

- A. GARZYA, "Alcmane", *Studi sulla lirica greca. Da Alcmane al primo impero*, Mesina-Florenzia (1963) 13-46.
- Th. GELZER, "Μοῦσα ἀντιγενής. Bemerkungen zu einem Typ Pindarischer und Bacchylideischer Epinikien", *MH* 42 (1985) 95-120.
- B. GENTILI, *Anacreon*, Roma 1958. (1958a)
- _____ *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958. (1958b)
- _____ "Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca", *Studi Urbinati* 39 (1965) 70-88.
- _____ "La veneranda Saffo", *QUCC* 2 (1966) 37-62.
- _____ "Metodi di lettura (su alcune congetture ai poeti lirici)" *QUCC* 4 (1967) 177-81.
- _____ "I fr. 39 e 40 di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica" *Studi filologici e storici in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, 59-67.
- _____ "Il Partenio di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tiasi spartani", *QUCC* 22 (1976) 59-67.
- _____ "Verità e accordo contrattuale (σύνθεσις) in Pindaro, fr. 205 Sn.-Maehl.", *ICS* 6 (1981) 215-20.
- _____ "La *Pitica* XI di Pindaro. Testo critico e traduzione", *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bolonia 1989, 251-9. (1989a)
- _____ *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1989. (1989b)
- _____ "Addendum. A proposito del Partenio di Alcmane", *QUCC* 39 (1991) 69-70. (1991a)

- _____ "Pindarica I. Note testuali alle *Pitiche*", *QUCC* 38 (1991) 7-13.
(1991b)
- _____ "Pindarica II. Note testuali alle *Pitiche*", *QUCC* 39 (1991) 71-84. (1991c)
- _____ "Pindarica III. La *Pitica* 2 e il carme iporchematico di Castore (fr. 105a-b Maehler)", *QUCC* 40 (1992) 49-55.
- _____ *Pindaro. Le Pitiche*. Introduzione, texto crítico y traducción de B. GENTILI; comentario de P.A. BERNARDINI, E. CINGANO, B. GENTILI y P. GIANNINI, Milano 1995.
- B. GENTILI - F. LUISI, "La *Pitica* 12 di Pindaro e l'aulo di Mida", *QUCC* 49 (1995) 7-31.
- D.E. GERBER, "Pindar, *Pythian* 2.56", *TAPhA* 91 (1960) 100-8.
- _____ *Euterpe. An Anthology of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, Amsterdam 1970.
- _____ "Bacchylides 17, 124-9", *ZPE* 49 (1982) 3-5. (1982a)
- _____ *Pindar's Olympian One: A Commentary*, Toronto 1982. (1982b)
- _____ *Lexicon in Bacchylidem*, Hildesheim-Zürich-New York 1984.
- _____ "The Gorgon's Lament in Pindar's *Pythian* 12", *MH* 43 (1986) 247-9.
- _____ "Pindar's *Olympian* Four: A Commentary", *QUCC* 25 (1987) 7-24.
- _____ "Pindar and Bacchylides 1934-1987", *Lustrum* 31 (1989) 97-269 y 32 (1990) 7-98 y 283-92.
- _____ "Greek Lyric Poetry since 1920. Part I: General, Lesbian Poets", *Lustrum* 35 (1993) 7-179.

- _____ "Greek Lyric Poetry since 1920. Part II: From Alcman to Fragmenta Adespota", *Lustrum* 36 (1994) 7-188, 285-97.
- _____ (ED.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden - New York - Köln 1997.
- G. GIANGRANDE, "Interpretationen griechischer Meliker", *RhM* 114 (1971) 97-131.
- _____ "On Alcman's Partheneion", *MPhL* 2 (1977) 151-64.
- _____ "On a Passage of Alcman", *QUCC* 2 (1979), 161-5.
- _____ "Sappho and the ὀλισβος", *Emerita* 48 (1980), 249-50.
- _____ "A che serveba l'olisbos di Saffo?", *Labeo* 29 (1983), 154-5.
- P. GIANNINI, "Note esegetiche alle *Pitiche* 6 e 8 di Pindaro", *QUCC* 49 (1995) 39-43.
- G.F. GIANOTTI, "La *Nemea* settima di Pindaro", *RFIC* 94 (1966) 385-406.
- _____ "Mito ed encomio: il carme di Ibico in onore di Policrate", *RFIC* 101 (1973) 401-10.
- _____ *Per una poetica pindarica*, Torino 1975.
- _____ "Le Pleiadi di Alcmane (Alcm. fr. 1, 60-63 P)", *RFIC* 106 (1978) 257-71.
- _____ "La festa: la poesia corale", *Lo spazio letterario della Grecia antica I*, Roma 1992, 143-75.
- M. GIGANTE, "Pindaro quale testimone della civiltà letteraria e agonale di Locri epizefiri", *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, Berlin 1981, 54-61.
- L. GIL, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967.

- A. GOSTOLI, "Osservazioni metriche sull'encomio a Policrate di Ibico", *QUCC* 2 (1979) 93-9.
- _____ *Terpander* (Introducción, testimonios, texto crítico, traducción y comentario), Roma 1990.
- _____ "Stesicoro e la tradizione citarodica", *QUCC* 59 (1998) 145-52.
- A.E.F. GOW, "ῥῶμβος et ῥόμβος, rhombus, turbo", 54 *JHS* (1934) 1-13.
- C. DEL GRANDE, *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932.
- S. GRANDOLINI, "Il dafneforico di Pindaro per Apollo Ismenio (fr. 94b Sn.-M.)", *AFLPer* 6, 1 (1982/3) 5-28.
- A. GRIFFITHS, "Alcman's Partheneion: The morning after the day before", *QUCC* 14 (1972) 7-30.
- R.E. GRIMM, "Pindar and the Beast", *CPh* 57 (1962) 1-9.
- B.A. VAN GRONINGEN, "Ad Pindari Dithyrambi Fragmentum 75 S.", *Mnemosyne* 4, 8 (1955) 192.
- _____ *Pindare au banquet. Les fragments des scolies édités avec un commentaire critique et explicatif*, Leyde 1960.
- A. GUARINO, "Professorenerotismus", *Labeo* 27 (1981), 439-40.
- L. GUERRINI, "Un balsamo ciprio in Alcmane (fr. 26.71-72 Calame)", *Prometheus* 17 (1991) 204-12.
- P. GUILLON, "A propos de Corinne", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix* 33 (1959) 155-68.
- H. GUNDERT, *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt 1935.
- S. GZELLA, "The Competition among the Greek Poets", *Eos* 58 (1969/70) 19-32.

- _____ "Problem of the Fee in Greek Choral Lyric", *Eos* 69 (1971) 189-202.
- J.W. HALPORN, "Agido, Hagesichora, and the Chorus. Alcman 1.37ff. *PMG*", *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus zum 70 Geburtstag*. Ed. R. HANSLIK, A. LESKY, H. SCHWABL, Wien-Köln-Graz (1972), 124-38.
- R. HAMILTON, "Olympian five: A Reconsideration", *AJPh* 93 (1972) 324-9.
- _____ *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, The Hague 1974.
- _____ "The Pindaric Dithyramb" *HSPH* 93 (1990) 211-22.
- O. HANSEN, "The Meaning of Corinna's *Ἐρποιᾶ* Reconsidered", *Historische Sprachforschung* 102 (1989) 70-1.
- J.S. Th. HANSEN, "A Note on Pindar *Pyth.* XI 38 ff.", *Aevum* 24 (1950) 162-5.
- R. HARRIOTT, *Poetry and Criticism before Plato*, London 1969.
- A.E. HARVEY, "A note on the Berlin Papyrus of Corinna", *CQ* 5 (1955) 176-80. (1955a).
- _____ "The Classification of Greek Lyric Poetry", *CQ* 5 (1955) 157-75. (1955b).
- E.A. HAVELOCK, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona 1996 (trad. de L. BREDLOW WENDA de *The Muse learns to write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven - London 1986).
- M. HEATH, "Receiving the *κῶμος*: The Context and Performance of Epinician", *AJPH* 109 (1988) 180-95.
- M. HEATH - M.R. LEFKOWITZ, "Epinician Performance", *CPh* 86 (1991) 173-91.

- E. HEITSCH, "Zum Sapphotext", *Hermes* 95 (1967) 385-92.
- W.J. HENDERSON, "Pindar fr. 140 B Snell-Maehler: The Chariot and the Dolphin", *Hermes* 120 (1992) 148-58.
- J. HERINGTON, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetry Tradition*, Berkeley - Los Angeles - London 1985.
- A. HOEKSTRA, "The Absence of the Aeginetans: On the Interpretation of Pindar's Sixth *Paean*", *Mnemosyne* 4, 15 (1962) 1-14.
- J.T. HOOKER, "ΣΤΝΔΙΚΟΣ in Pindar", *Philologus* 121 (1977), 300.
- M. HOSE, "Bakchylides, carmen 17: Dithyrambos oder Paian?", *RhM* 138 (1995) 299-312.
- Th. HUBBARD, "Pindaric *harmonia*: *Pythian* 8, 67-9", *Mnemosyne* 36 (1983) 286-92.
- _____ "Pindar and the Aeginetan Chorus: *Nemean* 3. 9-13", *Phoenix* 41 (1987) 1-9.
- _____ "Theban Nationalism and Poetic Apology in Pindar, *Pythian* 9.76-96", *RhM* 134 (1991) 22-38.
- G. IERANÒ, "Osservazioni sul Teseo di Bacchilide (*Dith.* 18)", *Acme* 40 (1987) 87-103.
- _____ "Il ditirambo XVII di Bacchilide e le feste Apolinee di Delo", *QS* 15 (1989) 157-83.
- _____ *Il Ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa - Roma 1997.
- S. INSTONE, "Pindar's Enigmatic Second *Nemean*", *BICS* 36 (1989) 109-16.
- J. IRIGOIN, *Gnomon* 33 (1961) 264.

- _____ "Prolégomènes a une édition de Bacchylide", *REG* 19 (1962) 45-63.
- _____ *Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, Fragments* (edición del texto por J. IRIGOIN, trad. por J. DUCHEMIN y L. BARDOLLET), Paris 1993.
- E. IRWIN, "The Crocus and the Rose: A Study of the Interrelationship between the Natural and the Divine World in Early Greek Poetry", *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, ed. D.E. GERBER, Chico 1984, 147-68.
- R. JANKO, "Another Path of Song: Pindar, *Nemean* 7.51", *AJPh* 112 (1991) 301-2.
- P. JANNI, "Interpretazioni di Alcmane", *RFIC* 40 (1962) 180-5.
- L. KÄPPEL, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin - New York 1992.
- E. KAISER, "Odysee-Szenen als topoi", *MH* 21 (1964) 109-36.
- J. Th. KAKRIDIS, "Zu Sappho 44 LP", *WS* (1966) 21-6.
- A. KAMBYLIS, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, Heidelberg 1965.
- _____ "Bemerkungen zu Pind. fr. 215a, 4 Sn.", *Hermes* 94 (1966) 238-43.
- G.M. KIRKWOOD, "Pindar's Ravens (*Olymp.* 2, 87)", *CQ* 31 (1981) 240-3. (1981a)
- _____ "Pythian 5.72-6, 9.90-2, and the Voice of Pindar", *ICS* 6.1 (1981) 12-23. (1981b)
- _____ "*Nemean* 4, 93 and *eris* in Pindar", *QUCC* 31 (1989) 7-12.

- A. KÖHNKEN, "Hieron und Deinomenes in Pindars erstem *Pythischen* Gedicht", *Hermes* 98 (1970) 1-13.
- _____ "Pindar as Innovator: Poseidon Hippios and the Relevance of the Pelops Story in Olympian 1" *CQ* 24 (1974) 199-206.
- _____ "Perseus' Kampf und Athenes Erfindung. (Bemerkungen zu Pindar, *Pythien* 12)", *Hermes* 104 (1976) 257-65.
- _____ "Two Notes on Pindar", *BICS* 25 (1978) 92-6.
- H. KOLLER, "Melos", *Glotta* 43 (1965) 24-38.
- O. KOLLMANN, *Das Prooimion der ersten Pythischen Ode Pindars. Ein sprachlich-poetischer Kommentar*, Wien 1989.
- A.M. KOMORNICKA, "L'attitude de Pindare envers les poètes et son reflet chez Platon", *Actes du VII^e Congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques, I*, Budapest 1984, 199-205.
- G. KROMER, "Homer and Odysseus in *Nemean* 7.20-7", *CW* 68 (1974/5) 437-8.
- E. KRUMMEN, *Pyrros Hymnos: Festliche Gegenwart und mytisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*, Berlin-New York 1990.
- L. KURKE, "Pindar's Sixth *Pythian* and the tradition of advice poetry", *TAPhA* 120 (1990) 85-107.
- _____ *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca - New York 1991.
- P. KYRIAKOU, "A Variation of the Pindaric Break-off in *Nemean* 4", *AJPH* 117 (1996) 17-35.
- G. LANATA, "La poetica dei lirici greci arcaici", *ANTIAΩPON Hugoni Henrico Paoli oblatum*, Milano 1956.

- _____ *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.
- A. LARDINOIS, "Subject and Circumstance in Sappho's Poetry", *TAPA* 124 (1994) 57-84.
- F. LASSERRE, "La condition du poète dans la Grèce Antique", *EL* 5 (1962) 3-28.
- _____ "Ornements érotiques dans la poésie lyrique archaïque", *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn*, Urbana - Chicago - London 1974, 5-33.
- _____ *Sappho. Une autre lecture*, Padua 1989.
- J.S. LASSO DE LA VEGA, "Notulae", *Emerita* 28 (1960) 125-42.
- _____ "La séptima Nemea y la unidad de la oda pindárica", *Eclás.* 21 (1977) 59-139.
- _____ "Bacchylidea", *CFC* 19 (1985) 35-46.
- _____ "Algunas notas de comentario textual a Píndaro, *Pítica segunda*", *CFC* 4 (1994) 9-19.
- J. LATACZ, "Zu den "pragmatischen" Tendenzen der gegenwärtigen gräzistischen Lyrik-Interpretation", *Erließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, Stuttgart - Leipzig 1994.
- K. LATTE, "Die Lebenszeit der Korinna", *Eranos* 54 (1956) 57-67.
- R. LATTIMORE, "Pindar *Olympian* 9, 100-12", *CPh* 41 (1946) 230-2.
- S. LAVECCHIA, "P.Oxy. 2622 e il secondo ditirambo di Pindaro", *ZPE* 110 (1996) 1-26.

- H.M. LEE, "The *τέρμα* and the Javelin in Pindar, *Nemean* VII 70-3, and Greek Athletics", *JHS* (1976) 70-9.
- M.R. LEFKOWITZ, "Τὸ καὶ ἐγώ. The first Person in Pindar", *HSCP* 67 (1963), 177-253.
- _____ "Bacchylides' Ode 5: Imitation and originality", *HSCPh* 73 (1969) 45-96.
- _____ *The Victory Ode: An Introduction*, New Jersey 1976.
- _____ "Pindar's *Pythian* V", en *Pindare. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, XXXI, Vandoeuvres - Genève 1985, pp. 33-69. (Posteriormente en *First Person - Fictions ...*, 169-90).
- _____ "Who sang Pindar's Victory Odes", *AJPh* 109 (1988) 1-11. (Posteriormente en *First Person - Fictions ...*, 191-201).
- _____ *First-Person Fictions. Pindar's Poetic "I"*, Oxford 1991.
- _____ "The First Person in Pindar Reconsidered -again", *BICS* 40 (n.s. 2) (1995) 139-50.
- L. LEHNUS, "Da una nuova ispezione di *P. Oxy. IV 659* (Pindaro, *Partheneia*)", *MPhL* 2 (1977) 227-31.
- _____ *L'inno a Pan di Pindaro*, Milano 1979.
- _____ "Pindaro: Il *Dafneforico per Agasicle* (fr. 94b Sn.-M)", *BICS* 31 (1984) 61-92.
- K. LENNARTZ, "Zu Bakchylides 3, 94-98", *RhM* 140 (1997) 90-1.
- A. LESKY, "Thaleia, Thalia", en A. PAULY - G. WISSOWA -W. KROLL, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart 1934, col. 1206.

- _____ *Historia de la literatura griega*, Madrid 1969 (versión esp. J.M. DÍAZ REGAÑÓN y B. ROMERO de *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1963²).
- G. LIBERMAN, "Alcée 384 LP, VOIGT", *RPh* 62,2 (1988), 291-8.
- _____ "À propos de Sappho", *RPh* 63 (1989) 230-7.
- _____ "Lire Sappho dans Démétrios *Sur le style*", *QUCC* 40 (1992) 45-7.
- _____ "À propos du fragment 58 Lobel-Page, Voigt de Sappho", *ZPE* 108 (1995) 45-6.
- J.B. LIDOV, "The Poems and Performance of *Isthmian* 3 and 4", *CSCA* 7 (1974), 175-85.
- J. LLOYD-JONES, "Modern Interpretation of Pindar: The Second *Pythian* and Seventh *Nemean* Odes", *JHS* 93 (1973) 109-37.
- E. LOBEL, "Corinna", *Hermes* 65 (1930) 356-65.
- L. LOMIENTO, "Pindaro, *Nem.* 6, 32 e *Cercida*, *Mel.* 3, 7: itinerario di due metafore", *QUCC* 54 (1996) 67-71.
- D. LOSCALZO, "Il fr. 180 Sn.-M. di Pindaro", *QUCC* 58 (1988) 71-5.
- _____ "Pindaro e la canna auletica della palude Copaide", *QUCC* 62 (1989) 17-24.
- W. LUPPE, "Dithyrambos oder Paian? Zu Bakchylides carm. 23 Sn./M.", *ZPE* 69 (1987) 9-12.
- A. LUPPINO, "Divagazioni e precisazioni sulla *Pitica* III di Pindaro", *RFIC* 37 (1959) 225-36.
- _____ "Una formula omerica in Saffo", *PP* 22 (1967) 286-91.
- M. MAAS - J. McINTOSH SNYDER, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, Yale Univ. Pr., New Haven - London 1989.

- G.A. MACHEMER, "Medicine, Music, and Magic: The Healing Grace of Pindar's *Fourth Nemean*", *HSPH* 95 (1993) 113-41.
- L.M. MACÍ A, "Sobre la autenticidad de la *Olímpica quinta*", *EC* 21 (1977) 141-52.
- B. MACLACHLAN, *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton 1993.
- W. MADER, *Die Psauis-Oden Pindars (O. 4 und O. 5). Ein Kommentar*, Innsbruck 1988.
- H. MAEHLER, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963.
- _____ *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. I* (ed. y trad.) y II (comentario), Leiden 1982.
- _____ "Bemerkungen zu Pindar", *Hermes* 113 (1985) 402-3.
- _____ *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars II. Fragmenta. Indices*, Leipzig 1989.
- _____ "Kalliopes Söhne (Pindar, Fr. 128c = 139 Schr. = 217 Turyn)", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili, II*, Roma 1993.
- _____ *Die Lieder des Bakchylides. Zweiter Teil. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden - New York - Köln 1997.
- A. MANIERI, "La terminologia "mimetica" in Simonide", *Rudiae* 2 (1990) 79-102.
- A.M.C. MARTÍN TORDESILLAS, *Las abejas y la miel en la antigüedad clásica*, Madrid 1968.
- B. MARZULLO, "Arignota l'amica di Saffo", *Maia* 5 (1952) 85-92.

- _____ "Alcmane 92 D", *RhM* 98 (1955), 73-94.
- _____ "Il primo Partenio di Alcmane", *Philologus* 108 (1964) 174-210.
- F. MAWET, "Note sur Sappho 44 (L.P.)", *CE* LX (1985) fasc. 119/20 174-80.
- J.B. McDIARMID, "Pindar *Olympian* 6. 82-3: The Doxa the Whetstone and the Tongue", *AJPh* 108 (1987) 368-77.
- R. MERKELBACH, "Sappho und ihr Kreis", *Philologus* 101 (1957) 1-29.
- _____ "Der Theseus des Bakchylides (Gedicht für ein Attisches Ephebenfest)", *ZPE* 12 (1973) 56-62.
- _____ "Wartetext 11: Sappho?", *ZPE* 13 (1974) p. 214.
- A.M. MILLER, "Pindar, Archilochus and Hieron in *P.* 2.52-56", *TAPhA* 111 (1981) 135-43.
- _____ "*Phthonos* and *Parphasis*: The Argument of *Nemean* 8. 19-34", *GRBS* 23 (1982) 111-20.
- _____ "N. 4.33-43 and the Defense of Digressive Leisure", *CJ* 78 (1983) 202-20.
- _____ "Apolline Ethics and Olympian Victory in Pindar's Eighth *Pythian* 67-78", *GRBS* 30 (1989) 461-84.
- _____ "A Wish for Olympian Victory in Pindar's Tenth *Pythian*", *AJPh* 112 (1991) 161-72.
- R. MONALDI, "L'autodescrizione del coro nel Partenio di Alcmane", *SMSR* 15 (1991) 253-88.
- F. MONTANARI, "Due note pindariche (*Pitica* 3, 43 e *Nemea* 7, 49)", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore de Bruno Gentili* II, Roma 1993, 461-7.

- K.A. MORGAN, "Pindar the Professional and the Rhetoric of the ΚΩΜΟΣ", *CPh* 88 (1993) 1-15.
- G.W. MOST, "Pindar, *Nemean* 7, 64-7", *GRBS* 26 (1985) 315-31. (1985a).
- _____ *The Measures of Praise. Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, Göttingen 1985. (1985b).
- _____ "Pindar, fr. 94b, 19-20 Sn.-M.", *ZPE* 64 (1986) 33-8. (1986a).
- _____ "Pindar, *Nem.* 7, 31-6", *Hermes* 114 (1986) 262-71. (1986b).
- _____ "Pindar, *O.* 2, 83-90", *CQ* (1986) 304-16. (1986c).
- _____ "Pindar, *P.* 2.56", *AFLS* 7 (1986) 47-71. (1986d).
- _____ "Pindar *I.* 1, 67-8", *RhM* 131 (1988) 101-8.
- P. VON DER MÜHLL, "Zu Anakreon 43 Diehl und die Lyrikern", *Hermes* 75 (1940) 422-5.
- _____ "Bemerkungen zu Pindars *Nemeen* und *Isthmien*", *MH* 14 (1957) 127-32.
- W. MULLEN, *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton 1982.
- P. MURRAY, "Poetic Inspiration in Early Greece", *JHS* 101 (1982) 87-100.
- C. MUSOLESI, "Sapph. fr. 44, 31-33 V.", *MCr* 15/17 (1980-2) 39.
- O. MUSSO, "ΙΑΡΟΣ ΟΡΝΙΣ (Alcm. fr. 26 Page, v. 4", *SIFC* 45 (1973), 134-5.
- _____ "Citazioni poetiche nello pseudo-Antigono", *Prometheus* 5 (1979), pp. 85-6.
- G. NAGY, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990.
- S. NANNINI, "Note ad Alcmane", *MCr* 13-14 (1978/79) 49-72.
- _____ *Simboli e metafore nella poesia simposiale greca*, Roma 1988.
- L. NASH, "The Theban Myth at *Pythian* 9, 79-103", *QUCC* 11 (1982) 77-99.

- A.J. NEUBECKER, "Zu Pindar fr. 124d Snell", *Philologus* 98 (1954) 155-8.
 _____ "Altgriechische Musik 1958-1986", *Lustrum* 32 (1990) 99-176.
- J.K. NEWMAN, "Pindarica", *RhM* 130 (1987) 89-93.
- M.P. NIETO HERNÁNDEZ, "Heracles and Pindar", *Metis* 8 (1993) 75-102.
- F.J. NISETICH, "Olympian 1. 8-11: An Epinician Metaphor", *HSCP* 79 (1975) 55-68.
 _____ *Pindar and Homer*, Baltimore - London 1989.
- G. NORWOOD, "Pindar, *Olympian* VI. 82-8", *CPh* 36 (1941) 394-6.
 _____ "Pindar *Nemean* 3.28f.", *CPh* 38 (1943) 138-9.
- R. NÜNLIST, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart - Leipzig 1998.
- G. NUZZO, "Immagini del canto in pindaro", *ALGP* 21/2 (1984/5) 270-9.
- A. ORTEGA, "Poesía y verdad en Píndaro", *Helmantica* 21 (1970) 353-72.
- W.F. OTTO, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Darmstadt 1971.
- D.L. PAGE, *Alcman. The Partheneion*, Oxford 1951.
 _____ *Corinna*, Londres 1953.
 _____ *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1955.
 _____ *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.
 _____ *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford 1974.
- B.M. PALUMBO STRACCA, "Corinna e il suo pubblico", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, II, Roma 1993, 403-12.
- H.N. PARKER, "Sappho Schoolmistress", *TAPA* 123 (1993) 309-51.

- C.O. PAVESE, "χρήματα, χρήματ' ἄνθρωπος ed il motivo della liberalità nella seconda *Istmica* di Pindaro", *QUCC* 2 (1966) 103-14.
- _____ "Alcmane, il Partenio del Louvre" *QUCC* 4 (1967) 113-33.
- _____ "Pindarica II. Note critiche al testo delle "Olimpiche" e delle "Pitiche"", *Eikasmos* 1 (1990), 37-82.
- _____ "Ἀὖ 3^ο τὸ ξηραίνω: un nuovo verbo nella *Pitica* XII di Pindaro, in Simonide e in Alcmane", *Lexis* 7/8 (1991) 73-97.
- _____ *Il grande Partenio di Alcmane*, Amsterdam 1992.
- _____ "Il coro nel sesto *Peana* di Pindaro", *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili II*, ed. R. PRETAGOSTINI, Roma 1993, 469-479.
- W. PEEK, "Das neue Alkman-Parthenion", *Philologus* 104 (1960) 163-80.
- H. PELLICIA, "Pind. N. 7, 31-6 and the Syntax of Aetiology", *HSPH* 92 (1989) 71-101.
- J. PÉRON, *Les images maritimes de Pindare*, Paris 1974.
- _____ "Pindare et la victoire de Télésicrate dans la IX^e Pythique (v. 76-96)", *RPh* 50 (1976) 58-78.
- _____ "Demi-choeurs chez Alcman: Parth. I, vv. 39-59", *GB* 14 (1987) 35-53.
- P.A. PEROTTI, "Tria Alcmanis Fragmenta (13, 94 et 100 D)", *Latinitas* 35 (1987), pp. 12-21.
- J. PETRUCIONE, "The Role of the Poet and his Song in *Nemean I*", *AJPh* 107 (1986) 34-45.
- R. PETTAZZONI, "Il rombo", en *I misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Bologna 1924 [Cosenza ²1997, 21-44].

- G. PINI, "Correzioni di miti in Pindaro", *Vichiana* 4 (1967) 339-82.
- J. PINSENT, "Pindar, *Nemean* 1. 24 & *Olympian* 13. 3", *LCM* 8 (1983), 16.
- D. PINTE, "Un classement des genres poétiques par Bacchylide (*Épinicie* 10, v. 35 à 45)", *AC* 35 (1966) 459-67.
- A.J. PODLECKI, "Stesichoreia", *Athenaeum* 49 (1971), 313-27.
- J.R.T. POLLARD, "Muses and Sirens", *CR* 2 (1952) 60-3.
- F.M. PONTANI, "Note alcmanee", *Maia* 3 (1950) 33-53.
- J. PÒRTULAS, *Lectura de Píndar*, Barcelona 1977.
- _____ "Condition héroïque et statut religieux de la louange", *Pindare, Entretiens sur l'Antiquité classique* XXXI, Vandoeuvres-Genève 1985, 207-43.
- _____ "De Oriente a Grecia: las siete Pléyades", *Minerva* 9 (1995) 25-41.
- L.H. PRATT, *Lying and Poetry from Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Michigan 1993.
- R. PRETAGOSTINI, "Anacr. 33 Gent.=356 P. Due modalità simposiali a confronto" *QUCC* 10 (1982) 47-55.
- G.A. PRIVITERA, "L'asigmatismo di Laso e di Pindaro in Clearco fr. 88 Wehrli", *RCCM* 6 (1964) 164-70.
- _____ "Eracle nella prima *Nemea*", *GFI* 3 (1972) 28-51. (1972a).
- _____ "Saffo, Anacreonte, Pindaro", *QUCC* 13 (1972) 131-40. (1972b).
- _____ "Tre Note alla prima *Nemea* (vv. 18, 37, 64)", *Hermes* 103 (1975) 286-92.
- _____ "Lettura della prima *Istmica* di Pindaro", *QUCC* 28 (1978) 97-134.

- _____ "Le vittorie di Meliso nelle *Istmiche* III e IV", *Helikon* 18/9 (1978/9) 3-21.
- _____ *Pindaro. Le Istmiche*, ed., traduzione y comentario de G.A. PRIVITERA, Milano 1982.
- _____ "Pindaro, *Nem.* III, 1-5 e l'acqua di Egina", *QUCC* 29 (1988) 63-70.
- M. PUELMA, "Die Selbstbeschreibung des Chores im Alkmans großem Partheneion-Fragment (fr. 1P = 23 B 10 1D, vv. 36-105)", *MH* (1977), 1-55.
- _____ "Der Dichter und die Wahrheit in der griechischen Poetik von Homer bis Aristoteles", *MH* 46 (1989) 65-100.
- W.H. RACE, "The End of *Olympian* 2: Pindar and the Vulgus", *CSCA* 12 (1981) 251-67.
- _____ "Pindaric encomium and Isokrates' *Evagoras*", *TAPhA* 117 (1987) 131-55.
- _____ *Pindar*, Cambridge (Massachusetts) 1997.
- S.L. RADT, *Pindars Zweiter und Sechster Paian: Text, Scholien und Kommentar*, Amsterdam 1958.
- _____ "Pindars erste Nemeische Ode", *Mnemosyne* IV, 19 (1966) 148-75.
- _____ "Sapphica", *Mnemosyne* 4.23 (1970) 337-47.
- R. RENEHAN, "Conscious Ambiguities in Pindar and Bacchylides", *GRBS* 10 (1969) 219-21.
- _____ "A Poetic Construction in Pindar", *Studies in Greek Texts*, Göttingen 1976, 50-4.

- N.J. RICHARDSON, "Pindar and Later Literary Criticism in Antiquity", *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, V (Ed. F. CAIRNS), Liverpool 1986, 383-401.
- E. ROBBINS, "Nereids with Golden Distaffs; Pindar *N.* 5", *QUCC* 25 (1987) 25-33.
- _____ "The Gifts of the Gods: Pindar's Third *Pythian*", *CQ* 40 (1990) 307-18.
- _____ "Alcman's *Partheneion*: Legend and choral ceremony", *CQ* 44 (1994) 7-16.
- L. RODI, "Il primo partenio di Pindaro (*Pap. Oxy.* IV, 659 G.-H. = fr. 94a Sn.-M.)", *Studi in onore di Anthos Ardizzoni II*, Roma 1978, 769-88.
- H. RODRIGUEZ SOMOLINOS, *Estudios sobre el léxico de Safo y Alceo*, Madrid 1992. (Tesis doct.).
- _____ "Notas léxicas a Safo y Alceo", *Emerita* 62 (1994).
- W. RÖSLER, "Ein Gedicht und sein Publikum. Überlegungen zu Sappho fr. 44 Lobel-Page", *Hermes* 103 (1975) 275-85.
- _____ *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München 1980.
- R.M. ROSADO FERNANDES, "Nota a Pindaro (O. 13, 18-19 [Snell])", *Euphrosyne* 3 (1961) 199-201.
- W.H. ROSCHER, *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* V, col. 454, Hildesheim 1965 (= Leipzig 1916-24).
- P.W. ROSE, "The Myth of Pindar's First *Nemean*: Sportmen, Poetry and *Paideia*", *HSPH* 78 (1974) 145-75.

- Th.G. ROSENMEYER, "Alcman's Partheneion I Reconsidered", *GRBS* 7 (1966) 321-59.
- L.E. ROSSI, "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18 (1971) 69-94.
- _____ "Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell' epica alternativa", *Orpheus* 4 (1983) 5-31.
- _____ "La dottrina dell'*ethos* musicale e il simposio", en *La musica in Grecia*, cur. B. GENTILI y R. PRETAGOSTINI, Roma 1988, 238-45.
- C.A.P. RUCK, "Marginalia Pindarica II", *Hermes* 96 (1968) 129-42.
- _____ "Conscious Ambiguities in Pindar and Bacchylides", *GRBS* 10 (1969) 217-28.
- _____ "Marginalia Pindarica IV", *Hermes* 100 (1972) 143-58.
- I.C. RUTHERFORD, "Paeans by Simonides", *HSPH* 93 (1990) 169-209.
- _____ "Neoptolemus and the Paeon-Cry: An Echo of a Sacred Aetiology in Pindar", *ZPE* 88 (1991) 1-10.
- _____ "An Unnoticed Title at Pindar, *Paeon* 6, 123", *ZPE* 118 (1997) 1-21.
- E. SCHLESINGER, "Pindar, *Pyth.* 12", *Hermes* (1968) 275-86.
- M. SCHMID, "*Skytála Moisân*: Song and Writing in Pindar", *Minerva* 12 (1998) 57-81. (1998a).
- _____ "Speaking *Personae* in Pindar's Epinikia", *CFC* 8 (1998) 147-84. (1998b).
- V. SCHMIDT, "Zu Pindar", *Glotta* 53 (1975) 36-43.
- _____ "The Performance of Bacchylides Ode 5", *CQ* 37 (1987) 20-3.
- _____ "Bacchylides 17- Paeon or Dithyramb?", *Hermes* 118 (1990) 18-31.

- F. SCHWENN, "Zu Alkmans großem Partheneion-Fragment", *RhM* 86 (1937), 289-315.
- M. SCOTT, "Charis in Homer and the Homeric Hymns", *AClass* 26 (1983) 1-13.
 _____ "Charis from Hesiod to Pindar", *AClass* 27 (1984) 1-13.
- Ch. SEGAL, "Two Agonistic Problems in Pindar, *Nemean* 7.70-4 and *Pythian* 1.42-45", *GRBS* 9 (1968) 31-45.
 _____ "Pebbles in Golden Urns: The Date and Style of Corinna", *Eranos* 73 (1975) 1-8.
 _____ "Sirius and the Pleiades in Alcman's Louvre Partheneion", *Mnemosyne* 36 (1983) 260-75.
 _____ "Messages to the Underworld: An Aspect of Poetic Immortalization in Pindar", *AJPh* 106 (1985) 199-212.
 _____ "Perseus and the Gorgon: Pindar *Pythian* 12. 9-12 Reconsidered", *AJPh* 116 (1995) 7-17.
- S.C. SHELMEERDINE, "Pindaric Praise and the Third *Olympian*", *HSPH* 91 (1987) 65-81.
- L. SIMONINI, "Il fr. 282 P. di Ibico", *Acme* 34 (1979) 285-98.
- M. SIMPSON, "The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes", *TAPhA* 100 (1969) 437-73.
- M. SINATRA, "A proposito di ὠρανίαφι (Alcmane, fr. 28 Page)", *SMEA* 21 (1980) 377-80.
- F. SISTI, "L'ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico", *QUCC* 4 (1967) 59-79.
- M.B. SKINNER, "Aphrodite Garlanded: *Erōs* and Poetic Creativity in Sappho and Nossis", *Rose di Pieria*, (cur. F. DE MARTINO), Bari 1991, 79-96.

W.J. SLATER, *Lexicon to Pindar*, Berlin 1969.

_____ "Pindar's House", *GRBS* 12 (1971) 141-52.

_____ "Pindar's Myths: Two Pragmatic Explanations", *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday*, Berlin 1979, 63-70.

_____ "Peace, the Symposium and the Poet", *ICS* 6 (1981) 205-11.

S.R. SLINGS, "Archilochus, the Hasty Mind and the Hasty Bitch", *ZPE* 21 (1976), 283-8.

B. SNELL, "Drei Berliner Papyri mit Stücken alter Chorlyrik", *Hermes* 75 (1940) 177-91.

_____ "Bacchylides' Marpessa-Gedicht", *Gesammelte Schriften*, 1966, 105-11, recogido en W.M. CALDER-J. STERN (ED.), *Pindaros und Bakchylides* (1970), 421-31.

_____ "Oxyrhynchus Papyri 32 Ed. Lobel", *Gnomon* 40 (1968) 118-23.

_____ "Was sagt Pindar Neues?", *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, (ed. E.G. SCHMIDT), Berlin 1981, 25-30.

B. SNELL - H. MAEHLER, *Bacchylidis carmina cum fragmentis* (ed. post B. SNELL H. MAEHLER), Leipzig 1970¹⁰.

_____ *Pindarus. Pars II. Fragmenta. Indices*. (ed. post B. SNELL H. MAEHLER), Leipzig 1975⁴.

_____ *Pindarus. Pars I. Epinicia*. (ed. post B. SNELL H. MAEHLER), Leipzig 1984⁷.

J.M. SNYDER, "The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets", *CLJ* 76 (1980/1) 193-6.

- _____ "Korinna's "Glorious Songs of Heroes"", *Eranos* 82 (1984) 125-34.
- S. STABRYLA, "Some Observations on Pindar's Concept of Poetry: The Function of Poetry", en *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung* (ed. E.G. SCHMIDT), Berlin 1981, pp. 31-8.
- V. STEFFEN, "Bacchylides' *Fifth Ode*", *Scripta minora selecta* I, Wroslaw 1973, 139-48. Publicado por primera vez en *Eos* 51 [1961] 11-20.
- E. STEHLE, *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting*, Princeton 1997.
- D. STEINER, *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*, London 1986.
- _____ "Pindar's "Oggetti Parlanti"", *HSPH* (1993) 159-80.
- O.C. STEINMAYER, *A Glossary of Terms Referring to Music in Greek Literature before 400 b.C.*, Diss. Yale Univ., New Haven 1985.
- L.A. STELLA, "Strumenti musicale della lirica greca arcaica", *Lirica Greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di Filippo Maria Pontani*, Padova 1984, 17-32.
- W.A. STONE, "Notes on Pindar", *CR* 49 (1935) 123-5.
- R. STONEMAN, "The Theban Eagle", *CQ* 26 (1976) 188-9.
- _____ "Ploughing a Garland: Metaphor and Metonymy in Pindar", *Maia* n.s. 33 (1981) 125-38.
- E. SUÁREZ DE LA TORRE, "Adivinación y profecía en Píndaro (I)", *Minerva* 2 (1988) 65-106. (1988a).
- _____ *Píndaro. Obra completa*, traducción de E. SUÁREZ DE LA TORRE, Madrid 1988. (1988b).
- _____ "Adivinación y profecía en Píndaro II", *Minerva* (1989) 79-119.

- _____ "Parole de poète, parole de prophète: les oracles et la mantique chez Pindare", *Kernos* 3 (1990) 347-58.
- _____ "El Peán IV de Píndaro", *Estudios actuales sobre textos griegos (II Jornadas Internacionales. UNED, 25-28 Octubre 1989)*, ed. J.A. LÓPEZ FÉREZ, Madrid 1991, 139-59.
- _____ "Expérience orgiastique et composition poétique: le *Dithyrambe* II de Pindare (fr. 70b Snell-Maehler)", *Kernos* 5 (1992) 183-207. (1992a).
- _____ "Ixíon y Arquíloco en la *Pítica* 2 de Píndaro", *Homenatge J. Alsina. Actes del X^e simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, I, Tarragona 1992, 333-48. (1992b).
- _____ "Píndaro y la religión griega", *CFC* 3 (1993) 67-97.
- _____ "La lírica griega", *Cuadernos de literatura griega y latina* II (1998) 63-105.
- J. SVENBRO, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino 1984 (trad. it. de P. ROSATI de *La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque*, Lund 1976).
- A. SZASTYŃSKA-SIEMION, "La ΔΑΪΑΝΑ chez Pindare", *Eos* 65 (1977) 205-9.
- J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane. Études de language et de style*, Paris 1965.
- _____ "Deux passages de la VIII^e Pythique (v. 67-9 et 77-8)", *REG* 99 (1986) 225-38.
- V. TAMMARO, "Note a Ibico", *MCr* 5/7 (1970/2) 81-2.
- _____ "Alcae. addend. p. 507 V.", *MCr* 8/9 (1973/74) 138-40.

- A. TEDESCHI, "L'invio del carme nella poesia lirica arcaica. Pindaro e Bacchilide", *SIFC* 78 (1985) 29-54.
- C. THEANDER, "Ad poemata aliquot Sapphus et Alcaeï adnotatiunculae", *Humanitas* 2 (1948/49) 33-9.
- E. THUMMER, "Die zweite Pytische Ode Pindars", *RhM* 115 (1972) 293-307.
- M.G. TIBILETTI-BRUNO, "Un confronto greco-anatolico", *Athenaeum* 47 (1969), 303-12.
- M. TREU, "Una testimonianza di Alceo sulla sua vocazione di poeta", *Maia* 2 (1949) 232-55.
- _____ *Sappho*, (griechisch und deutsch herausgegeben), München 1954.
- M.G. TSELIOS, "Συμβολὴ εἰς τὴν ἀποκατάστασιν τοῦ κειμένου ποιημάτων τοῦ Βακχυλίδου", *Platon* 21 (1969) 96-112.
- _____ "Βακχυλίδεια", *Platon* 27 (1975) 312-21.
- T. UCHIDA, "Die Gestalt des Dichters in Pindars erster olympischer Ode", *Antike und Abendland* 31 (1985) 1-19.
- N. VANMEERSCH, "Représentation de la terre et du travail agricole chez Pindare", *QS* 13 (1987) 73-95.
- W.J. VERDENIUS, "Two Notes on Bacchylides V", *Mnemosyne* IV, 28, 1 (1975), 63.
- _____ "Pindar's Seventh *Olympian* Ode: Supplementary Comments", *Mnemosyne* IV, 29, 3 (1976) 243-53.
- _____ "Pindar's Fourteenth *Olympian* Ode", *Mnemosyne* 32 (1979), 12-38.
- _____ "Pindar's Second *Isthmian* Ode: A Commentary", *Mnemosyne* IV, 35 (1982) 1-37.
- _____ "Pindar's *Pythian* 8, 67-9", *Mnemosyne* 36 (1983) 367-8. (1983a).

- _____ "The Principles of Greek Literary Criticism", *Mnemosyne* ser. IV 36 (1983) 14-59. (1983b).
- _____ *Commentaries on Pindar*, I, Leiden 1987.
- _____ *Commentaries on Pindar*, II, Leiden 1988.
- _____ "Pindar O. 2, 83-6", *Mnemosyne* IV, 42 (1989) 79-82.
- M. VETTA, "La "giovinezza giusta" di Trasibulo: Pind. Pyth. VI 48", *QUCC* 2 (1979) 87-90.
- _____ "Il simposio: la monodia e il giambo", *Lo spazio letterario della Grecia antica. I: La produzione e la circolazione del testo*, dir.: G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA, Roma 1992, 177-218.
- A. VILLARRUBIA, "Una lectura del peán a Apolo Piteo de Baquílides (fr. 4 Sn.-M.)", *Habis* 18/19 (1987/8) 57-77.
- _____ "Comentario del fr. 55 Snell-Maehler atribuido a Baquílides", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987)*, Madrid 1989, 373-7.
- E.M. VOIGT, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam 1971.
- O. VOX, "Il ditirambo XVIII di Bacchilide: dialogo ed enigma", *Maia* 34 (1982) 131-7.
- G.B. WALSH, *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, Chapel Hill - London 1984.
- P. WARING, "Pindar, Nemean 1, 24- Smoke without fire", *CQ* 32 (1982) 270-7.
- A. WASSERSTEIN, "A gamma in Pindar, Ol. 13, 3", *CQ* 32 (1982) 278-80.
- J.H. WASZINK, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch - römischen Antike*, Opladen 1974.

T.B.L. WEBSTER, *The Greek Chorus*, London 1970.

M.J.H. VAN DER WEIDEN, *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam 1991.

M.L. WEST, "Alcmanica", *CQ* 15 (1965) 188-202.

_____ "Conjectures on 46 Greek Poets", *Philologus* 110 (1966), 147-68.

_____ "Alcman and Pythagoras", *CQ* 17 (1967) 1-15.

_____ "Stesichorus Redivivus", *ZPE* 4 (1969) 135-49.

_____ "Burning Sappho", *Maia* 22 (1970) 307-30. (1970a).

_____ "Corinna", *CQ* 20, 2 (1970) 277-87. (1970b).

_____ "Melica", *CQ* 20 (1970) 205-15. (1970c).

_____ "Stesichorus", *CQ* n.s. 21 (1971) 302-14.

_____ "Some Lyric Fragments Reconsidered", *CQ* 25 (1975) 307-9.

_____ "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music", *JHS* 101 (1981) 113-29.

_____ "New Fragments of Ibycus' Love Songs", *ZPE* 57 (1984) 23-32.

_____ "Dating Corinna", *CQ* 40 (1990) 553-7. (1990a).

_____ "Notes on Sappho and Alcaeus", *ZPE* 80 (1990) 1-8. (1990b).

_____ *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

U. VON WILAMOWITZ, *Pindaros*, Berlin - Zürich - Dublin 1966² (ed. inalterada de la primera, de 1922).

R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam 1968.

L. WOODBURY, "The Tongue and the Whetstone: Pindar *Ol.* 6. 82-3", *TAPhA* 86 (1955) 31-19.

_____ "Pindar and the Mercenary Muse: *Isthm.* 2.1-13", *TAPhA* 99 (1968) 527-42.

- _____ "Truth and the Song: Bacchylides 3. 96-98", *Phoenix* 23 (1969) 331-5.
- _____ "The Gratitude of the Locrian Maiden: Pindar, *Pyth.* 2, 18-20", *TAPhA* 108 (1978) 285-99.
- _____ "Neoptolemus at Delphi: Pindar, *Nem.* 7.30ff.", *Phoenix* 33 (1979) 95-133.
- _____ "The Victor's Virtues: Pindar, *Isth.* 1.32ff.", *TAPhA* 111 (1981) 237-56.
- _____ "Ibycus and Polycrates", *Phoenix* 39 (1985) 193-220.
- E. WYCKOFF, "Pindar *Pythian* 2.55-56", *CPh* 41 (1946) 160-2.
- D.C. YOUNG, *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3 and Olympian 7*, Leiden 1968.
- _____ "Pindar *Nemean* 7: Some Preliminary Remarks (vv. 1-20)", *TAPhA* 101 (1970) 633-43.
- _____ "Pindar, Aristotle and Homer. A Study in Ancient Criticism", *ClAnt.* 2 (1983) 157-70. (1983a).
- _____ "Pindar *Pythians* 2 and 3: Inscriptional ποτε and the "Poetic Epistle"", *HSPh* 87 (1983) 31-48. (1983b).
- B. ZIMMERMANN, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1989.
- _____ "Pind. *Dith.* II (fr. 70b, *249 81 M.)", *MCr* 30/31 (1995/6) 79-86.
- G. ZUNT, "De *Pap. Berol.* 13411", *Aegyptus* 15 (1935) 282-96.

ABRIR TOMO II

